

Apocalipsis, extinción: dos novelas colombianas frente a algunas encrucijadas ecológicas de nuestro tiempo

Juan Jacobo Centanaro Barrera

Trabajo de investigación presentado para optar por la doble titulación

-Maestría en Estudios Literarios

-Master 2 Arts, Lettres, Langues MENTION Langues et sociétés PARCOURS Études culturelles

Directores:

Carmen Elisa Acosta Peñaloza

Carlos Tous González

Universidad Nacional de Colombia — Facultad de Ciencias Humanas
Université de Tours — UFR Lettres et Langues — Département d’Espagnol
et de Portugais

Bogotá, Tours

2022-2023

A mis padres y hermano.

A Sofi.

A todos mis maestros.

A mis amigos.

A Homerito.

A esta tierra trémula.

Agradecimientos

Este trabajo no habría visto la luz sin la contribución de muchas personas. En primer lugar, quiero agradecer a mis directores, Carmen Elisa Acosta y Carlos Tours, que con sus lecturas atentas y comentarios constructivos me ayudaron a llevar el proyecto a buen término. Su acompañamiento fue fundamental desde el primer hasta el último momento.

Por otra parte, quiero agradecer al equipo académico encargado del convenio de doble titulación entre la Universidad Nacional de Colombia y la Université de Tours, cuya amable disposición me hizo más fácil navegar por las aguas a veces turbias de la administración. A la profesora Patricia Trujillo le agradezco especialmente por haberme postulado para el programa de intercambio y por haber respaldado mi candidatura para el puesto de asistente de español en Francia. A la profesora Anastasia Belousova le agradezco por su actitud siempre comprensiva y generosa. A la profesora Anne Ullmo por su gestión del Master en Estudios Culturales de la Université de Tours y por siempre estar atenta a mi caso particular.

Asimismo, quiero agradecer a todos los docentes que me han formado. Este texto se alimenta de los valiosos aprendizajes que me dejaron durante mis años como estudiante de literatura en la Universidad Nacional. También quiero agradecer a los profesores que conocí a lo largo de mi estadía en Tours, que sin excepción han estimulado mi curiosidad intelectual.

Desde luego, no puedo dejar de mencionar que la escritura de esta tesina se sostiene sobre los pilares de afecto que constituyen mi familia y mis amigos. Les agradezco inmensamente a todos ellos, así como a Sofía, por el cariño y el apoyo. A Homerito le agradezco por su compañía siempre alegre, por nuestras caminatas y nuestros juegos en los que las ideas toman otro aire.

Y a tantas personas que se me quedan sin nombrar, gracias por haberse cruzado en mi camino.

Tabla de contenido

-Resumen	[9]
-Abstract	[10]
-Introducción	[11]
-Antropoceno y mutaciones ecológicas	[15]
-Objeto de estudio, preguntas de investigación, justificación	[23]

PRIMERA PARTE. Un renovado encuentro novelístico con el «mundo natural»

1. <i>El fin del Océano Pacífico</i> : pensar el fin de cara a un presente apocalíptico	[33]
1.1. “Final del mar Pacífico”, un poema de <i>Manglares</i>	[37]
1.2. Características espaciotemporales	[39]
1.3. Fines y finales de la novela	[43]
1.4. Una mirada artística trabajada y con varios antecedentes	[50]
1.5. Un pensamiento apocalíptico a contracorriente	[52]
1.6. Breve filiación literaria de la obra	[57]
2. <i>Aves inmóviles</i> : un trabajo literario con la taxidermia para evaluar el fenómeno de la extinción	[63]
2.1. Marco narrativo y coordenadas iniciales	[64]
2.2. La taxidermia como ilusión y mimesis	[67]
2.3. El taxidermista en su taller	[68]
2.4. Algunas consideraciones éticas del taxidermista	[72]
2.5. Un significativo cuestionamiento de la historia de la taxidermia	[75]
2.6. Nuevos horizontes artísticos (y literarios) de la taxidermia	[82]
2.7. Hacer literatura con, como y a través de la taxidermia	[88]
2.8. Breve filiación literaria de la obra	[92]

SEGUNDA PARTE. Los problemas existenciales de un par de sujetos humanos

3. Individuos colombianos ante las mutaciones ecológicas [101]
- 3.1. La utilización de un “yo” narrativo para cuestionar la especificidad humana [102]
- 3.2. La experiencia de la muerte: cercanía e indistinción [112]
- 3.3. Un turista en el Chocó y un taxidermista enfrentado al poder [130]

TERCERA PARTE. Una propuesta de crítica literaria

4. Estudios literarios y ecocrítica en una época de encrucijadas ecológicas [149]
- 4.1. Surgimiento de la ecocrítica: etapas, prácticas y postulados principales [149]
- 4.2. El debate sobre la función de la crítica literaria: estudios literarios, estudios culturales y ecocrítica [160]
- 4.3. Una propuesta de crítica literaria en medio de encrucijadas ecológicas [169]
- Conclusiones [177]
- Bibliografía [183]

Resumen

Este trabajo examina dos novelas colombianas contemporáneas que han recibido, hasta el momento, poca atención por parte de la crítica: *El fin del Océano Pacífico* (2020) de Tomás González y *Aves inmóviles* (2019) de Julio Paredes. La investigación se enfoca en dilucidar qué lugar ocupan estas obras en el panorama reciente de la literatura nacional a través del análisis de las diferentes maneras en que reaccionan estéticamente a unas circunstancias históricas y existenciales específicas de la época presente —marcadas por lo que el filósofo y antropólogo Bruno Latour denomina “las mutaciones ecológicas”— dentro de las coordenadas socioculturales particulares de Colombia.

En un primer momento, el trabajo presta atención a un par de estrategias narrativas que permiten a los autores evaluar la situación de las mutaciones ecológicas y tomar posición ante ella: en el caso de González, pone en el foco en el cuestionamiento y la reformulación de elementos de corte apocalíptico relacionados con la idea del fin, y, en el caso de Paredes, en el diálogo literario con el aparato discursivo y artístico de la taxidermia; en este punto, el trabajo también procura atender a las genealogías literarias y novelísticas en las que se inserta cada obra. En un segundo momento, el estudio gira alrededor de los protagonistas —que también son las voces narrativas de las novelas— y sus respectivas condiciones existenciales, por cuanto son parte fundamental de la estructura estética de las obras. Finalmente, la investigación reflexiona sobre la crítica literaria de inspiración ecológica (ecocrítica) y hace un balance de algunos de sus postulados principales con el objetivo de proponer un camino crítico algo distinto que considera más apropiado en ciertos puntos para abordar textos literarios novelísticos como los analizados en el trabajo.

Palabras clave: literatura colombiana, novela colombiana siglo XXI, mutaciones ecológicas, apocalipsis, extinción, taxidermia, ecocrítica.

Abstract

Title: Apocalypse, extinction: two Colombian novels vis-à-vis some ecological crossroads of our time

This research examines two contemporary Colombian novels that have received, so far, little critical attention: *El fin del Océano Pacífico* (2020) by Tomás González and *Aves inmóviles* (2019) by Julio Paredes. The research focuses on elucidating what place these works occupy in the recent panorama of national literature through the analysis of the different ways in which they react aesthetically to specific historical and existential circumstances of the present time - marked by what philosopher and anthropologist Bruno Latour calls "ecological mutations"- within the sociocultural coordinates of Colombia.

In a first moment, the work pays attention to a couple of narrative strategies that allow the authors to evaluate the situation of ecological mutations and to take a position before it: in the case of González, it focuses on the questioning and reformulation of apocalyptic elements related to the idea of the end, and, in the case of Paredes, on the literary dialogue with the discursive and artistic apparatus of taxidermy; at this point, the work also seeks to attend to the literary and novelistic genealogies in which each work is inserted. In a second moment, the study revolves around the protagonists -who are also the narrative voices of the novels- and their respective existential conditions, since they are a fundamental part of the aesthetic structure of the works. Finally, Finally, the research reflects on ecologically inspired literary criticism (ecocriticism) and takes stock of some of its main postulates with the aim of proposing a somewhat different critical path that it considers more appropriate at certain points to address novelistic literary texts such as those analyzed in the work.

Key words: Colombian literature, Colombian novel XXI century, ecological mutations, apocalypse, extinction, taxidermy, ecocritics.

Introducción

Estamos viviendo en una época muy singular y trascendental de la historia. El daño irreversible —y como ahora es difícil de impugnar, de origen antrópico— que atenta contra las bases que sostienen la vida sobre el planeta, la alteración radical y acelerada del sistema terrestre, nos ubican en un marco temporal que no tiene precedentes. Por este motivo, describir la situación presente como un verdadero cambio de ciclo histórico o, por lo menos, como un periodo profundamente distinto del anterior resulta cada vez más adecuado.

El mundo como lo conocíamos y como lo concebimos durante siglos se ha transformado definitivamente y tiembla bajo nuestros pies. Y las repercusiones que trae este deslizamiento histórico podemos rastrearlas a escala global y local en muy distintos niveles: desde lo biológico hasta lo político, pasando por el terreno de lo filosófico y de la producción simbólica, que aquí nos concierne prioritariamente. Muchos escritores contemporáneos de literatura han sido sensibles a la atmósfera de cambios que caracteriza esto que podemos llamar, sin temor a equivocarnos, un nuevo espíritu del tiempo. En el trabajo que aquí presentamos vamos a explorar la respuesta artística que ante semejante desarreglo nos ofrecen dos importantes novelistas colombianos con sus obras más recientes: *El fin del Océano Pacífico* (2020) de Tomás González y *Aves inmóviles* (2019) de Julio Paredes.

Pero ¿por qué exactamente decimos que nos encontramos en un nuevo y significativamente distinto momento de la historia? Existen varias razones para afirmarlo y es importante comenzar por exponerlas a fin de medir el impacto de lo que ahora ocurre y dimensionar su alcance. La idea no es elaborar un contexto y aplicarlo a los textos, ya que lo que nos va a interesar en nuestro estudio es analizar cómo desde su configuración interior —a través de las formas, los problemas y las estrategias narrativas— las novelas interpretan dicha situación. Pero responder a la pregunta nos permitirá armarnos de herramientas que contribuirán enormemente a enriquecer la lectura de las obras, a esclarecer de qué manera reaccionan y toman posición ante los efectos de la transformación que experimentamos.

En primer lugar, hay que resaltar que la singularidad histórica del momento presente tiene que ver con las enormes alteraciones ecológicas que están poniendo en riesgo las condiciones de vida actuales en la Tierra, lo que a su vez hace peligrar todas nuestras sociedades, nuestro futuro como especie y el futuro de los demás seres vivos con los que compartimos el planeta.

Si bien muchas civilizaciones se han enfrentado en el pasado a problemas de deterioro ambiental que han tenido nefastas consecuencias sobre ellas, si bien es cierto que el clima y la vida de la Tierra han cambiado múltiples veces en la larga historia del planeta, la magnitud global y la velocidad inédita del proceso que ahora experimentamos dificulta la capacidad de adaptación y de asimilación que antes existía para todos los que aquí habitamos: en efecto, lo que normalmente ocurría en procesos de miles o millones de años y por causas diversas, lo hemos conseguido nosotros solos con nuestras acciones en un periodo extremadamente corto. Por lo que se sabe, nunca antes una única especie había sido capaz de alterar de este modo la vida sobre el planeta.

Hemos transfigurado aceleradamente todo lo que nos rodea, hemos franqueado los umbrales críticos del planeta y el consenso alcanzado por casi la totalidad de la comunidad científica indica que ya no cabe duda de que somos los responsables de esta transformación revolucionaria. Nos enfrentamos a un fenómeno masivo y urgente que afecta el futuro próximo, que invita a revisar el pasado y a revocar los modelos económicos y culturales vigentes de la sociedad dominante; un fenómeno que, por esa vía, cuestiona el modo de vida de miles de millones de personas hasta en los más mínimos detalles de su existencia, por lo que nos toca muy directamente. Estamos en un periodo de descolocación, de incertidumbre, de perplejidad ante el ritmo rápido de los cambios; un periodo que desencadena grandes potencias, alteraciones imprevisibles y desordenadas, y que nos coloca frente a consecuencias prácticamente irreversibles. Estamos en un momento de profunda inestabilidad del cuadro físico que habíamos considerado como inmutable, seguro e indiferente, como un telón de fondo sobre el que se desarrollaba nuestra historia. Estamos, en definitiva, en una edad bisagra, una edad de transición que nos obliga a reconocer que este siglo no se parecerá a ninguno, que lo que estamos conociendo no es para nada como lo que hubo antes.

Y es que la “crisis” no es una amenaza por venir y que podamos evitar, sino que ya está detrás de nosotros, ya lo ha permeado todo, y es probable que ya no estemos a tiempo para hacer mucho al respecto. Lo sabemos: pintamos un panorama dramático que puede ser tildado de “catastrofista”, pero el problema es que, frente a lo que se presenta ante nuestros ojos, ya no debería ser posible “conservar la calma” y seguir viviendo y pensando como antes. En este sentido, coincidimos con el filósofo y antropólogo Bruno Latour cuando afirma que es necesario tomar noción de hasta qué punto estos fenómenos han transformado el mundo entero como una especie de locura (25).

Algunos podrán argüir que este no es un periodo radicalmente distinto, que la conciencia de los desastres ecológicos ha existido desde los comienzos de la era industrial, que parece que hoy se repitiera palabra por palabra lo que ya se ha dicho antes en otras ocasiones. Sin embargo, sí hay novedad en la actual situación del mundo y, a pesar de que en la superficie haya elementos que recuerden el pasado, el ritmo frenético, el contenido y la extensión de lo que sucede ahora son diferentes, como también lo han sido cada vez que han sonado las alarmas. Ya no estamos, por ejemplo, en la época de la Guerra Fría con sus espectaculares amenazas de peligro nuclear. Estamos ante una situación ontológicamente más compleja en lo relacionado con la responsabilidad humana, entre otras cosas porque estas transformaciones no son consecuencias “intencionales” de nuestras acciones. Lo que queremos subrayar es que no hay que apresurarse a unificar todo en un solo saco: estamos ante una auténtica historia dinámica y transformada que presenta renovados desafíos, no ante una naturaleza estática. De hecho, una prueba de que ha sido central poner el foco en la noción de historia para intentar captar los fenómenos ecológicos actuales es la multiplicación de alternativas para nombrarlos y darles un sentido que ha tenido lugar en los últimos años (Latour, 160). En los debates recientes sobre este asunto, el término Antropoceno y todas las posibles declinaciones que de allí han emergido se ofrecen como herramientas conceptuales altamente pertinentes para examinar esta época particular en la que vivimos.

Pero antes de introducir estos conceptos con las diferentes problemáticas que traen aparejadas, es importante para nosotros resaltar, de entrada, que son inherentes a las trascendentales transformaciones del presente histórico a las que nos venimos refiriendo toda una serie de demandas epistémicas, éticas y políticas. Nos interesa señalar que la imputación de una responsabilidad humana, es decir, el encontrar la causa de la situación ecológica actual en ciertas de nuestras dinámicas productivas, sociales y culturales, implica o exige una necesaria respuesta de nuestra parte. De esta manera, la constatación que una gran cantidad de científicos ha venido haciendo en años recientes de los graves daños producidos por nosotros conduce inevitablemente a la dimensión política y ética del momento histórico, a escala tanto global como local: esta es una de las dimensiones que consideramos más relevantes para este trabajo y que por eso hemos querido poner en primer plano. En efecto, al observar de cerca el rostro de esta realidad alterada que nos cuesta reconocer, no podemos dejar de preguntarnos qué hacer ante los retos que conlleva este cambio de ciclo histórico que afrontamos, cómo situarnos en nuestros ámbitos particulares, qué rumbos y qué posición tomar de aquí en

adelante. Así, en medio de la actual incertidumbre, del riesgo, la urgencia y la dificultad de asimilación, hacemos frente a problemas complejos que abarcan varios órdenes de la realidad, a grandes *encrucijadas* que nos ponen en un jaque del que no vemos salidas claras. De ahí que hayamos elegido hablar de encrucijadas en el título de esta investigación¹.

Como afirma el filósofo Félix Guattari, las intensas transformaciones que amenazan la implantación de la vida sobre la tierra constituyen una problemática que tiene un conjunto de implicaciones que no son fáciles de aprehender. Desde muchas instancias la problemática se analiza desde una perspectiva exclusivamente tecnocrática o científica, cuando, según él, es solo una “articulación ético-política” la que permitiría clarificar convenientemente las cuestiones, pues el problema de fondo es saber de qué forma se va a vivir de aquí en adelante en este planeta en el marco de un contexto histórico muy especial (3-4). Y no solo de qué forma se va a vivir, sino también, agregamos nosotros, de qué forma se va a escribir literatura y a hacer crítica literaria a partir de esas vivencias teniendo en cuenta además cada contexto específico. Este es precisamente uno de los nudos cruciales del trabajo que presentamos. Por ese motivo, como verá el público lector, hemos buscado explorar en las dos novelas que componen nuestro corpus cuál es la postura ético-ideológica que asumen los autores ante dicha realidad por medio de sus respectivas elecciones estéticas y narrativas, de qué manera esto orienta la configuración de un espacio discursivo y de una determinada experiencia humana que les permite tomar posición y valorar el momento histórico, social y cultural que vivimos. Asimismo, hemos procurado reflexionar sobre las cuestiones éticas y políticas que surgen para el crítico cuando se enfrenta a las actuales problemáticas ecológicas en literatura, sobre las bondades y los inconvenientes de lo que se ha dado en llamar ecocrítica. Pero no nos anticipemos demasiado y, antes de llegar a introducir con más detalle las obras seleccionadas, a precisar nuestro eje para abordarlas y nuestro esquema de análisis, estudiemos primero un par de conceptos que han resultado fundamentales para enmarcar teórica y filosóficamente la investigación.

¹ Tomamos prestada esa palabra, que nos parece bastante precisa para aproximarnos desde nuestro propio ángulo a la situación, del libro *La gran encrucijada. Sobre la crisis ecosocial y el cambio de ciclo histórico* (2017) elaborado por varios reconocidos expertos españoles en ecología.

-Antropoceno y mutaciones ecológicas

Nuestro presente en estas primeras décadas del siglo XXI es el presente del Antropoceno. Actualmente sabemos que hemos entrado a un tiempo nuevo en el que el ser humano se ha convertido en un agente geológico de magnitud colosal, cuya fuerza de transformación global es comparable al meteorito enorme que extinguió a los dinosaurios, solo que ahora a un paso muchísimo más acelerado y a una escala que no tiene parangón. Aunque este término no haya sido adoptado oficialmente por las comunidades de geocientíficos y las comisiones de estratigrafía, aunque todavía exista una marea de cuestiones técnicas por resolver antes de lograrlo, el Antropoceno llegó para quedarse: el término ha conocido una notable fortuna porque ha tendido un puente inédito entre las ciencias naturales y las humanidades, porque se ha convertido —como aduce la socióloga Maristella Svampa en su ensayo *Antropoceno. Lecturas globales desde el Sur*— en una “categoría síntesis” (30) que logra encauzar variados esfuerzos intelectuales alrededor de ese sustrato común que se presiente en la raíz con que está construida la palabra, en ese “anthropos” que tanto inquieta. Lo que está en juego al definir una época histórica de esta manera no es algo menor, en la medida en que conceder al humano el rol de la fuerza más importante que moldea la tierra y la supervivencia de la vida provoca necesarios cuestionamientos de diversa índole y, en razón de esto, muchos potenciales conflictos de perspectiva. Por consiguiente, siguiendo a Svampa, el Antropoceno es un campo densamente poblado de disputas, un campo abigarrado en el que coexisten en tensión diferentes posicionamientos, narrativas y contrastes interpretativos, por lo que no puede tomarse como un todo uniforme (23).

De acuerdo con lo anterior, podemos afirmar que el Antropoceno es “un término discutible para una época incierta” (Latour, 137), un término que ha suscitado muchas polémicas en lo relacionado a sus alcances críticos y al tipo de salidas que cada mirada propone. En el cuidadoso estudio que consagra al tema, Svampa distingue por lo menos cuatro lecturas distintas del Antropoceno con sus respectivas consecuencias y analiza la pertinencia del término en clave geopolítica y particularmente latinoamericana. En esa revisión que realiza la autora, encontramos que existen desde perspectivas celebratorias de la capacidad humana hasta perspectivas radicalmente críticas del capitalismo², y nos topamos también con algunos de los

² Svampa, por su parte, defiende la idea de que el Antropoceno debería ser considerado como un diagnóstico y un paradigma hipercrítico que exige repensar la crisis socioecológica desde un punto de vista sistémico “en términos de crisis civilizatoria y de apertura a un horizonte poscapitalista” (27).

reparos más frecuentes que se han hecho a la propuesta: el Antropoceno parece colocar al humano como eje central de enunciación y no moverlo de su lugar; parece ser muy limitado a la hora de explicar las desigualdades y las relaciones de poder que han conducido a la situación actual; parece un término absurdo porque habla de una especie humana en general, pretendidamente indiferenciada y unificada, y no tiene en cuenta que no todos estamos implicados de igual forma en el problema.

Ante estas objeciones, diferentes autores han sugerido otras posibles denominaciones, tales como Capitaloceno, Plantacionoceno, Chthuluceno, Androceno o Faloceno, Nuevo Régimen Climático³... Esto testimonia la dificultad que existe para caracterizar los cambios a los que nos enfrentemos y circunscribir con una sola etiqueta una historia llena de matices. Desde América Latina, varios autores han cuestionado la pertinencia del término Antropoceno, normalmente con posicionamientos que parten de una crítica de la colonialidad capitalista y del borramiento de sistemas de conocimiento locales. La antropóloga colombiana Astrid Ulloa, por ejemplo, estima que los procesos y las discusiones asociados al Antropoceno en el continente latinoamericano “no pueden entenderse sin partir de los análisis de las dinámicas coloniales de extracción, instauradas desde la Conquista y la Colonia, y que dieron inicio a procesos extractivistas que se han exacerbado en el siglo XXI” (59). Para ella, las lógicas económicas extractivas particulares del capitalismo, las relaciones desiguales que fomenta y las apropiaciones de naturalezas y territorios que estimula deben necesariamente tenerse en cuenta para explicar la situación presente, por lo que considera más apropiado hablar de Capitaloceno. Similar argumento, aunque con más énfasis en la responsabilidad de las potencias imperialistas, sirve de base, también en Colombia, a los planteamientos del historiador Renán Vega Cantor en su libro *El Capitaloceno: crisis civilizatoria, imperialismo ecológico y límites naturales* (2019).

Otra pregunta que genera debate es la siguiente: ¿cuándo comenzó el Antropoceno y qué seguirá después de él? Las fechas de inicio posibles varían y no consiguen encontrar consenso, pero algo que es seguro —y que está trágica o irónicamente implícito en el término— es que el fin del Antropoceno tendrá que venir también con el fin de lo que le da nombre. El Antropoceno comenzó con nosotros y es muy probable que termine sin nosotros, y solo podrá dar lugar a una

³ Véase, por ejemplo, el ensayo de la filósofa Donna Haraway “Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin”, publicado por primera vez en la revista *Environmental Humanities* en 2015.

nueva época geológica después de que hayamos desaparecido. Para Latour, es en la ironía de dar el nombre tradicional del humano a una situación tan distinta y especial como la presente donde radica todo el interés de la noción, ya que lo que el Antropoceno ofrecería es justamente la ocasión ideal para desagregar y acabar con las figuraciones tradicionales del hombre y de su par opuesto, la naturaleza, así como la oportunidad para descomponer al humano entendido como un agente universal en pueblos distintos con intereses contradictorios (140-142). Sea como fuere, y más allá de la discusión puntual acerca de quién o qué debe cargar con el deshonroso “privilegio” de dar nombre a esta época y de los riesgos que supone hablar de especie humana en términos homogéneos, conviene observar que el momento de la historia terrestre en que nos encontramos ostenta una paradójica particularidad: la humanidad se ha convertido en la máquina invasora y destructora que está poniendo en peligro todo el sistema de la vida, pero, a la vez, es el único organismo capaz de comprender lo que está ocurriendo, y por eso, potencialmente, de revertir su curso de algún modo, de organizarse y de transformarse a sí mismo, a pesar de que la ventana para actuar se vea cada vez más cerrada.

Para evitar ciertas trampas de la terminología y no caer en discusiones denominativas que no vamos a dirimir aquí, en esta investigación hemos optado por utilizar la expresión “mutaciones ecológicas” antes que Antropoceno para referirnos a la actual condición histórica. Esto sin desconocer, por supuesto, la productividad del término Antropoceno y sin abandonar los abundantes cuestionamientos que genera, sino más bien acogiendo y englobando la innovación y el hito que este representa con una expresión alternativa que da relieve a la crucial noción de *mutación*. Pero ¿por qué hablamos de mutación y no solo de crisis?

Día tras día vemos cómo avanzan los desastres biológicos que se conjugan para acercarnos paulatinamente a un fatal escenario lleno de oscuros presagios: cada vez son más y peores los eventos extremos y destructivos, la temperatura aumenta, los polos se derriten, todos los ciclos biogeoquímicos están alterados, las especies se extinguen, los ecosistemas no pueden regenerarse, habrá nuevas y más mortales pandemias. Esto es a lo que solemos referirnos como “crisis ecológica”, algo que a veces asumimos como obvio, o que damos por sentado por su incansable repetición en diferentes contextos, pero que al mirarlo más de cerca muestra mejor su densidad y complejidad. En realidad, como recuerda Latour, hablar de “crisis” es una manera de tranquilizarnos con la esperanza de que pasará; pero no, esto no es una crisis pasajera y hay que aceptarlo. Por lo tanto, tendríamos que hablar más bien de una verdadera mutación: estábamos acostumbrados a un mundo y mutamos a otro, nos hemos deslizado “de una simple

crisis ecológica a aquello que más bien habría que designar como *una profunda mutación de nuestra relación con el mundo*” (22).

Estas son las mutaciones ecológicas a las que haremos referencia de aquí en adelante en este trabajo. Ahora bien, hay que tener cuidado de no malinterpretar el adjetivo “ecológico” que aparece en la expresión como una manera de tomar distancia, de señalar algo que no nos atañe personalmente, sino que concierne tan solo al “ambiente” y a los seres de la naturaleza que están allá lejos, allá afuera. Por el contrario, esta drástica alteración de la relación con el mundo nos afecta a nosotros desde el interior, afecta nuestra intimidad y a cada una de nuestras existencias. Por esta razón, no se trata de un mero cambio en la relación con el mundo entendido como “mundo natural”, como “naturaleza”, sino de una mutación de todos los “registros ecológicos” que lleva a “una especie de movimiento general de implosión” de “[l]a relación de la subjetividad con su exterioridad ya sea social, animal, vegetal, cósmica” (Guattari, 5). Es decir, a lo que nos enfrentamos es a una mutación de nuestras maneras de estar en el mundo o, mejor, de nuestras maneras de “hacer mundo”, de abrimos a la alteridad de los existentes y a los múltiples modos que tienen de existir (Latour, 23). En ese sentido, al traer a primer plano lo que antes estaba limitado a segundo plano, al poner el foco de atención en eso que considerábamos como un escenario impávido e inmutable en el que ocurría la vida social de los hombres, las mutaciones ecológicas del Antropoceno no apuntan a un retorno, una relación armónica o una conciliación con la “naturaleza”. Antes bien, lo que estas mutaciones ecológicas advierten es “el *fin de la ‘naturaleza’* como concepto que permite resumir nuestras relaciones con el mundo y pacificarlas” (Latour, 51).

En efecto, ya no es posible hablar de “regresar a la naturaleza” o de “naturalizar a los humanos” para describir estas mutaciones que experimentamos, pues esto supone haber respondido de antemano a la pregunta por los conjuntos de seres y sus formas de existencia, encerrándolos en el poderoso formato dicotómico naturaleza/cultura o humano/no humano que ha dominado en la tradición occidental moderna. Estas oposiciones binarias constituyen un arreglo singular del mundo, una composición históricamente situada que, producto de opciones, decisiones y elecciones particulares, selecciona los existentes y sus maneras de vincularse y así formatea nuestra comprensión colectiva (Latour, 50). Este arreglo específico, que es un pilar fundamental de la modernidad occidental, nos ha alienado, ha vuelto el mundo inhabitable y ha conducido a las graves mutaciones actuales. Por esta razón, como bien hace hincapié Svampa, es esta una situación de desarreglo profundamente filosófica que ataca al corazón de la episteme

moderna y cuestiona su paradigma civilizatorio antropocéntrico (5-6). De ahí que varios autores se refieran a esta situación como una auténtica “crisis civilizatoria” que nos permitiría empezar a apartarnos de las nociones de lo moderno y de la modernidad. Entre ellos, el sociólogo Enrique Leff, para quien la época actual no se puede describir adecuadamente como una simple catástrofe ecológica o un desequilibrio de la economía, sino como una crisis de la cultura occidental y de la racionalidad de la modernidad; para él, es “el desquiciamiento del mundo al que conduce la cosificación del ser y la sobreexplotación de la naturaleza; es la pérdida del sentido de la existencia que genera el pensamiento racional en su negación de la otredad” (ix).

Las mutaciones ecológicas de esta era del Antropoceno giran entonces alrededor del hecho de encontrarnos entre dos tipos de “inestabilidad de la naturaleza” (Latour, 37): tanto del estado del planeta degradado como de la noción misma de “naturaleza”, cuyo papel se halla completamente redefinido. La “naturaleza” y lo “humano”, esos dos grandes principios que estructuraban nuestra racionalidad y nuestra comprensión moderna del mundo se han vuelto inverosímiles. De esta manera, el “giro antropocénico” actual tiene hondas repercusiones filosóficas que nos llevan a replantear la relación entre sociedad y naturaleza, entre humano y no humano (Svampa, 32), que hacen que mute definitivamente nuestra manera de pensar la historia y la subjetividad, y que abren por esa vía preguntas metafísicas y antropológicas fundamentales, cada una con varias respuestas posibles: ¿quiénes somos los que todavía nos llamamos “humanos”? ¿Cuál es el ritmo y el movimiento del tiempo? ¿Dónde residimos? ¿Cómo y por qué hemos llegado a esta situación? (Latour, 53). De ahí que varias corrientes de la antropología y la filosofía hayan dedicado una buena parte de sus esfuerzos en las últimas décadas a sacar a la luz la existencia de otras modalidades no dualistas de construcción y arreglo del mundo, de otras ontologías que recuerdan que, incluso en Occidente, no todas las culturas ni etapas históricas desarrollaron un esquema similar al del “Hombre frente a la Naturaleza” que es propio de la modernidad. La investigación de esos enfoques antropológicos relacionales y de vías alternativas de interdependencia —que enmarcan y relativizan la noción de naturaleza/cultura poniéndola entre otras versiones— es lo que ha conducido a lo que se conoce como el “giro ontológico”, uno que acentúa la importancia de reconocer otras metafísicas y cosmologías⁴.

⁴ Así como al hablar de Antropoceno hay que descartar la tentación de ver allí un nuevo avatar del modelo naturaleza/cultura, hay que descartar también la tentación del multiculturalismo o el relativismo cultural, según lo cual existiría una sola naturaleza y muchas interpretaciones culturales de la misma (Svampa, 33-34). En la época presente, habría que pensar que la multiplicidad está en todas partes.

De modo que la invitación que nos hacen las mutaciones ecológicas del Antropoceno es a pensar reparticiones diferentes de las posibilidades de actuar de todos los agentes vivientes; dichas mutaciones nos llaman, en palabras de Latour, a proseguir con la desagregación de las figuraciones habituales hasta llegar a “una nueva distribución de los agentes” (164-165). En esa medida, el Antropoceno no se trata de la era del humano, sino de anunciar la desaparición o descomposición de su figura convencional, como también de la noción de “naturaleza”: la idea ahora no es “superar” o “reconciliar” esa división, sino rodearla completamente. A raíz de estas mutaciones, ya no se puede desempatar entre hombre y naturaleza, pues allí donde se trataba de un fenómeno natural encontramos el “anthropos” y viceversa. Ya no estamos ante un decorado inerte y desanimado sobre el que nos pavoneábamos, sino que hemos entrado de cabeza en una materialidad terrestre que de ahora en más será imposible de desanimar. Esto explica el surgimiento, en la filosofía de las primeras décadas del siglo XXI, de un paradigma epistémico y ontológico que la pensadora Marta Palacio denomina “giro material” o “neo-materialismo”, que nace de intensos diálogos con las ciencias naturales, desde donde inesperadamente reemerge la metafísica. En este tiempo de mutaciones ecológicas aparecen inquietantes preguntas y reflexiones que sacuden las clasificaciones ontológicas de lo real para repensar la vida, la materia y el cosmos; aparecen sugerentes conceptos en los que el “humano” como hasta ahora había sido concebido deja de ser el pivote central y el eje articulador, conceptos tales como “agencia de la materia” y “poshumanismo”, por mencionar solo algunos (Palacio, 11-13).

Asimismo, en el terreno de la historia, el investigador Dipesh Chakrabarty ha notado que, con el advenimiento del Antropoceno, la historia social y cultural de la humanidad se convierte en historia biogeofísica, cosa que derrumba la distinción moderna entre el orden antropológico y el orden cosmológico por tanto tiempo sostenida (102). Este nuevo periodo de la historia a la vez geológico y humano al que hemos entrado está signado por la inestabilidad de las categorías que considerábamos inamovibles: el “mundo natural” ya no es indiferente a nuestras historias, sino que se torna sensible ante ellas, y nosotros, los humanos, nos transformamos un poco en geología. Este acontecimiento insólito estremece las certezas del modelo que oponía la naturaleza y la sociedad y la forma en que interpretábamos la historia. En efecto, la coincidencia de los tiempos geológicos y humanos genera un cruce de historicidades y escalas que antes hubiera sido inconcebible, por lo que nos sume en la perplejidad y la estupefacción. No es fácil asimilar intelectual, política, ética y estéticamente dicho fenómeno. Por ello, pensar esta nueva

interconexión y este nuevo acoplamiento entre el orden natural y el orden humano/social se vuelve uno de los desafíos de nuestro tiempo.

El horizonte filosófico e intelectual al que nos enfrentamos nos muestra que nuestro presente histórico de alteraciones planetarias exige una respuesta que pasa por urgentes mutaciones del pensamiento, por “transformaciones epistémicas y desplazamientos discursivos” (Alvarado y Pineda, 17) que están guiando por un nuevo camino las comprensiones del mundo no solo de la filosofía y de la antropología, sino también de muchas otras disciplinas de las ciencias humanas y las artes, como la literatura y los estudios literarios en donde se ubica este trabajo. De hecho, el auge de las problemáticas ecológicas es lo que ha hecho surgir lo que los investigadores Sara Alvarado y Jaime Pineda denominan el “giro ambiental” de las humanidades y de la cultura (18). Y es un giro significativo porque en esta época de cuestionamiento y redefinición de lo humano y de sus límites, de cuestionamiento de la noción de lo “natural”, las humanidades y las producciones culturales se ven abocadas a poner en tela de juicio el sistema de escisiones y jerarquías que estructuraron nuestro entendimiento de la realidad a partir de separaciones fundamentales como naturaleza y cultura.

Las mutaciones ecológicas del Antropoceno son pues una especie de locura porque nos hacen girar sin parar, desestabilizando los ejes, esquemas, valores, definiciones y categorías establecidas por mucho tiempo: hemos evocado el giro antropocénico, el giro ontológico, el giro material, el giro ambiental de las humanidades y de la cultura... Y quién sabe cuántos otros están por venir. Análogamente, podemos decir que con las mutaciones ecológicas hemos entrado irreversiblemente, según indica Latour, en una época a la vez postnatural, posthumana y postepistemológica. Comenta el autor: “¿Son demasiados “post”? Sí, pero es porque todo ha cambiado a nuestro alrededor. Ya no somos exactamente humanos modernos a la antigua; ¡ya no vivimos en la época del Holoceno!” (165). Hay que hacerse a la idea de que no existe marcha atrás para estas mutaciones ecológicas que desatamos y que alteran radicalmente nuestra concepción del mundo.

Al trazar los contornos de este nuevo y singular ciclo histórico marcado por las mutaciones ecológicas antropocénicas hemos intentado iluminar las complejas problemáticas que lo atraviesan y establecer las coordenadas en las que se mueven las novelas de González y Paredes que vamos a analizar, ambas fuertemente ancladas tanto en este presente global como en el contexto social, cultural y político local de Colombia. Al presentar una visión panorámica

del periodo de alteraciones en el que nos encontramos hemos querido mostrar que lo que está en juego actualmente no es ubicar al ser humano en la “naturaleza”, sino más bien reconfigurar las estructuras ontológicas y metafísicas que distribuyeron los papeles entre uno y otra, volviéndolos dos dominios separados. Es por ese motivo que hemos tomado la precaución de poner comillas a la expresión “mundo natural” a lo largo de este estudio, recordando que no existe realmente como dominio separado sino como la mitad de un par definido por un concepto común (Latour, 28), una mitad a la que se le atribuyeron ciertas características según cierta visión de la realidad que ahora se encuentra obsoleta. También ponemos comillas a la expresión para insistir, como se verá a lo largo del trabajo, que las dos novelas que nos ocupan cuestionan dicho reparto de roles y diferencias, ya que prestan atención a los repertorios compartidos, a los fuertes vínculos que actualmente ligan indisolublemente lo que somos y lo que hacemos con los seres no humanos.

De esa manera, antes que un problema de la “naturaleza” y su representación, antes que una exploración de “cuestiones ambientales”, lo que aquí nos va a interesar es ver cómo se inserta el sujeto ética, política y existencialmente en el tiempo de las mutaciones ecológicas, con todas las complejidades y contradicciones que esto puede implicar. En medio de la tensión ontológica que se instala en esta época histórica y de sus efectos espirituales, una de las problemáticas más importantes para nosotros va a ser la de la “producción de existencia humana”, la de la reinención de la “concepción de la subjetividad”, que obliga a asumir otras perspectivas de cara a la relación del sujeto con el cuerpo, el animal, la exterioridad, la finitud del tiempo, los “misterios” de la vida y de la muerte (Guattari, 7). En esa línea, buscamos captar las mutaciones ecológicas por el lado de su estética, en el sentido de que acarrearán una nueva sensibilidad que se despliega en las novelas. Porque, como dice Latour, estamos en un momento en que la “naturaleza” se convierte en un enigma cada vez más indescifrable y hace que todo cambie en las maneras de contar historias (17).

En efecto, las mutaciones ecológicas tienen profundas implicaciones en el campo de la producción simbólica que tenemos que resaltar. Como escribe la crítica literaria y cultural Mary Louise Pratt, conceptos como Antropoceno —o, en nuestro caso, el de mutaciones ecológicas— tienen la virtud de traer a la vista la conjunción de fuerzas del presente, articular problemas que se presentan de modo caótico en este estado sin comparación para permitir explorarlos, organizar energías intelectuales y poner en movimiento la imaginación (124). Estos conceptos funcionan también como una especie de cronotopo y habilitan la emergencia de escrituras en

relación con nuevas percepciones del tiempo y del espacio. En ese sentido, podemos decir que las transformaciones históricas que experimentamos plantean desafíos para la creación artística y literaria (así como para la crítica), desafíos que cada autor interpreta según su perspectiva y manifiesta en sus producciones escritas. Con un punto de vista algo similar, aunque de alcance más amplio, Leff argumenta que la “crisis ambiental” propia del presente inaugura una nueva relación entre lo real y lo simbólico y transforma los constructos semánticos a los que estábamos habituados “porque nos sitúa dentro del límite y la potencia de la naturaleza, en la apertura de su relación con el orden simbólico, la producción de sentidos y la creatividad del lenguaje” (xxiii).

Por otra parte, de acuerdo con el novelista y ensayista Amitav Ghosh, “la crisis climática es una crisis de la imaginación” (9) que nos ha empujado a un fracaso cultural e imaginativo. Para él, la mayoría de las formas y matrices culturales anteriores tales como la novela realista son inherentemente incapaces de captar lo que está pasando, pues esas matrices han ocultado los factores subyacentes a la crisis y deshabilitado la imaginación para entenderlo (10). De allí concluye el autor que hay que operar radicales transformaciones al género novelístico para ser capaces de aprehender y responder ante la crisis climática. Aquello que queremos rescatar de estos pensadores es que los tres coinciden en señalar la necesidad actual de reformular cuestiones de lenguaje, de género textual, de verosimilitud y de causalidad para reaccionar ante las múltiples exigencias imaginativas que proyectan las mutaciones ecológicas a nivel simbólico. En estas primeras décadas del siglo XXI existen unas ansiedades particulares que cuestionan las formas, las técnicas y las categorías de ordenamiento del mundo; ansiedades que se expresan, cada una a su manera, en las dos novelas colombianas contemporáneas que analiza esta investigación.

-Objeto de estudio, preguntas de investigación, justificación

Tomás González y Julio Paredes son dos escritores colombianos nacidos en la década de 1950 cuyos textos comenzaron a ser publicados en los años 80, en el caso del primero, y en los 90, en el caso del segundo. Al día de hoy, González cuenta con diez novelas publicadas, varios libros de cuentos y un volumen de poemas que lo sitúan entre los escritores más consolidados del país, pues ha desarrollado una poética novedosa y distintiva a lo largo de su carrera que le ha merecido un notable reconocimiento sin necesidad de convertirse en una publicitada figura

pública. La especial atención que presta a la convulsionada historia de Colombia, a las relaciones familiares, a las sutilezas del espíritu humano y al vínculo experiencial con los territorios hacen que sus textos conformen un corpus rico y variado que se abre a múltiples lecturas. Julio Paredes, fallecido en 2021, es admirado por quienes lo conocen como uno de los grandes cuentistas de la historia reciente de Colombia; no obstante, es un escritor que sigue siendo ampliamente ignorado en sus diferentes facetas, sobre todo en la de novelista, y que no ha recibido el lugar que merece dentro del campo de la literatura nacional, a pesar de contar con cinco recopilaciones de cuentos y cuatro destacadas novelas. La literatura de Paredes está construida con un lenguaje intimista que gira alrededor de obsesiones recurrentes, tales como la reflexión sobre la memoria, la pérdida, la creación artística, la duda y las contradicciones que traen algunos procesos políticos y sociales. Esta investigación es, en parte, una forma de rendirle homenaje desde la crítica y exaltar su valor como novelista, aunque sea póstumamente. Asimismo, nuestra intención con este estudio es poner a dialogar por primera vez a estos dos talentosos creadores de tipo silencioso que han sido prolíficos, renovadores y no suficientemente estudiados hasta el momento; dos escritores muy diferentes, pero igualmente perspicaces que, en sus dos últimas obras, fijan su aguda mirada artística en uno de los problemas más urgentes de la realidad.

Las novelas que vamos a estudiar, *El fin del Océano Pacífico* (2020) de Tomás González y *Aves inmóviles* (2019) de Julio Paredes, se caracterizan por abordar de manera central la situación contemporánea de las mutaciones ecológicas con complejas y bien trabajadas formas artísticas: ninguna recurre a la propaganda ambientalista o al discurso descriptivo de la denuncia periodística, sino que abren cauce a la reflexión a través de ciertas estrategias y decisiones estéticas. La primera narra el viaje de una familia antioqueña a la costa pacífica del Chocó, dos de cuyos miembros esperan poder ver antes de morir las inmensas ballenas que surcan esos mares grises, tempestuosos y transformados para siempre por causa de la contaminación; la segunda relata las aventuras de un taxidermista después de haber aceptado el proyecto de montaje de un caballo de paso fino y de haber recibido la noticia de una posible enfermedad en sus pulmones. A su manera, cada una comporta una toma de posición crítica, vehiculada por las diversas capas de lenguaje novelístico, ante esta acuciante realidad histórica que está afectando drásticamente la manera en que percibimos y pensamos el mundo. En particular, las novelas responden a las dos encrucijadas ecológicas anunciadas en el título de este trabajo: apocalipsis y extinción.

Con el fin de llegar a dilucidar el modo en que lo hacen, el eje de análisis que va a orientar este trabajo, es decir, las preguntas centrales que lo atraviesan son las siguientes: ¿Cómo reaccionan estéticamente estas dos obras a las circunstancias históricas y existenciales específicas de la época presente —marcadas por las mutaciones ecológicas— dentro de las coordenadas socioculturales particulares de Colombia? ¿Cómo se posicionan axiológicamente en el horizonte novelístico e intelectual y qué lugar ocupan en el panorama reciente de la literatura nacional? Además, ¿qué discurso crítico construir para dar cuenta de ellas?

Antes de presentar nuestro esquema de análisis, introduzcamos un par de elementos que nos parecen cruciales para dar cuenta de las obras. Respecto a la novela de González, hay que decir que, conforme avanzan las mutaciones ecológicas, se han venido acumulando discursos que actualizan y ofrecen nuevas versiones de aquella idea recurrente del apocalipsis o del “fin del mundo” que ha aparecido en diversas ocasiones a lo largo de la historia. Como sabemos, vivimos en un momento de transformaciones profundas, algo que da la impresión de estar en el fin de los tiempos o, por lo menos, en el fin de los tiempos de antes y de sus esquemas. En la cultura contemporánea, la presencia de estas ideas del apocalipsis y del fin no ha hecho más que aumentar. Según los académicos Déborah Danowski y Eduardo Viveiros de Castro, muchas de las producciones relacionadas con esas ideas constituyen experiencias de pensamiento acerca del declive de los constructos antropológicos de la modernidad occidental. Adicionalmente, argumentan que el “fin del mundo” es un problema esencialmente metafísico que la razón no puede resolver pero que tampoco puede dejar de plantearse (29). Actualmente, siguen los autores, se complican aún más las cosas, pues pareciera que es el tiempo mismo lo que está cambiando y descomponiéndose junto con el mundo que nos rodea, de manera que aquellas formas que creíamos condicionaban nuestra sensibilidad (tiempo y espacio) ahora pasaron a tener el estatuto de formas condicionadas por la acción humana (34). Así pues, en esta época perturbada en que abundan los discursos apocalípticos, la concepción del “fin” se vuelve un terreno propicio para proponer una interpretación de la historia y un tipo de conciencia. Allí es donde se instala González con *El fin del Océano Pacífico*.

De otro lado, para introducir la novela de Paredes, hay que mencionar que uno de los más radicales factores de cambio que traen las mutaciones ecológicas tiene que ver con la brusca desaparición de especies vivientes, fenómeno que se conoce bajo el nombre de “la sexta extinción masiva”. De acuerdo con la profesora y periodista Elizabeth Kolbert, los biólogos y geólogos afirman que la Tierra ha conocido cinco extinciones masivas en sus 500 millones de

años de historia y que actualmente nos encontraríamos en la sexta, ya que en los últimos decenios la tasa de extinción de las especies ha sido mil veces superior que la normal geológica y los resultados acerca de las especies amenazadas son cada vez más alarmantes (21). Esta sexta extinción tiene su origen en las acciones del humano, por lo que nos otorga toda la responsabilidad en el impacto que estamos teniendo sobre la vida de todos los seres del planeta. Al pensar en la escala temporal de las extinciones, comenta Kolbert, es evidente que el hecho de que una sexta se esté produciendo ahora mismo ante nuestros ojos y por causa nuestra es algo absolutamente extraordinario, una etapa histórica inédita, algo de lo cual los sujetos contemporáneos deberían caer en cuenta de una u otra manera (11). Los efectos filosóficos y existenciales de esta manifestación singular de las mutaciones ecológicas —en que desaparecen día tras día las especies con las que compartíamos el planeta y se proyecta nuestra propia extinción futura— plantean una difícil encrucijada en cuyo centro Paredes ubica a *Aves inmóviles*.

Ahora sí nuestro plan de estudio. La investigación que presentamos está dividida en tres partes. La primera, titulada “Un renovado encuentro novelístico con el «mundo natural»”, presta atención a las estrategias narrativas que permiten a los autores evaluar la situación de las mutaciones ecológicas y tomar posición ante ella, y procura atender a las genealogías literarias y novelísticas en las que se inserta cada obra. Esta primera parte se compone de dos capítulos, dedicados a cada una de las novelas. El capítulo 1, “*El fin del Océano Pacífico: pensar el fin de cara a un presente apocalíptico*” se enfoca en el cuestionamiento y la reformulación de elementos de corte apocalíptico relacionados con la idea del fin que lleva a cabo la novela de González. Argumentamos que esta obra interroga los presupuestos epistemológicos de ciertas perspectivas apocalípticas y de los proliferantes discursos que vaticinan el fin del mundo: en efecto, más que como el fin de la historia o del tiempo, la novela muestra que las mutaciones ecológicas deben entenderse como un momento de inflexión que hace que la historia humana —tanto íntima como colectiva—, y su destino ya no pueden seguir pensándose separadas del “mundo natural”; además, sugiere que, en el presente, naturaleza y cultura ya no pueden oponerse, que son mutuamente dependientes a diferentes escalas, tanto más cuanto que las mutaciones actuales conllevan un cambio muy acelerado de las condiciones que posibilitan la vida y las comunidades. Esta transformación en la manera de concebir la historia, el fin, los individuos y las sociedades encuentra un correlato en la forma de la novela, que se posiciona estéticamente con diferentes recursos para explorar las capacidades del lenguaje y del género para responder a esa transición epistémica.

El capítulo 2, “*Aves inmóviles*: un trabajo literario con la taxidermia para evaluar el fenómeno de la extinción”, estudia cómo la novela de Paredes nos introduce en el singular mundo de la taxidermia en Colombia. A medio camino entre la ciencia y el arte, esta práctica consiste, en su acepción más tradicional, en la manipulación de cuerpos muertos de especies en vía de extinción para su conservación en museos de historia natural. La novela de Paredes propone, por un lado, un examen crítico de los fundamentos epistemológicos que sostienen esa rama de la ciencia moderna, pues desestabiliza sus sentidos más convencionales. Al mismo tiempo, pone en cuestión las posibilidades artísticas de la taxidermia en el marco histórico actual de la sexta extinción desencadenada por las mutaciones ecológicas. El texto de Paredes enfrenta cara a cara la novela como dispositivo artístico con las posibilidades y paradojas estéticas de la taxidermia contemporánea, y de esta manera —es decir, tomando posición frente a un tipo de representación que se mueve entre la plástica y la ciencia natural— se pregunta por la capacidad del lenguaje para resemantizar la materialidad del animal y de la naturaleza desde el género de la novela en medio de este periodo de mutaciones. Esta novela explora las fronteras porosas que hay entre vida y muerte, humano y animal, novela y mundo, y se pregunta por la vigencia de ciertos dispositivos literarios, artísticos y científicos que comúnmente usamos para relacionarnos con los otros no humanos.

La segunda parte del trabajo, que hemos llamado “Los problemas existenciales de un par de sujetos humanos”, gira alrededor de los protagonistas —que también son las voces narrativas de las novelas— y sus respectivas condiciones existenciales, por cuanto son parte fundamental de la estructura estética de las obras. Nos concentramos en la producción de la subjetividad de los personajes principales de las novelas, en el tipo de experiencia humana que representan, en sus complejidades, en la manera en que dicha experiencia está impregnada por aspectos del momento histórico, social y cultural en el que se desenvuelven. El objetivo ha sido entablar un contrapunto entre las dos obras alrededor de la construcción artística de sus personajes centrales: un ecoturista y un taxidermista. Por eso, el único capítulo que compone esta parte lleva el título “Individuos colombianos ante las mutaciones ecológicas”. En un primer momento, analizamos la decisión narrativa de ambas novelas de utilizar la primera persona gramatical para configurar una figura humana que, por vía de este mismo mecanismo escritural, acaba siendo problematizada y desestabilizada. En un segundo momento, exploramos los efectos y funciones que tiene en cada una de las obras la experiencia existencial de la muerte por la que pasan los personajes, y argüimos que vislumbrar el trance último crea una instancia

de cercanía e indistinción con los animales y la “naturaleza” en que se sondean umbrales de vulnerabilidad compartida. En un tercer momento, ponemos el foco en el tropo de la inmovilidad ética y política que, por diferentes razones, caracteriza a los personajes, pero que, sin embargo, está estrechamente relacionada con las condiciones socioculturales específicas de Colombia.

La tercera parte del trabajo, “Una propuesta de crítica literaria”, reflexiona sobre la propia práctica crítica e intenta arrojar luces sobre la metodología y la base teórica que guio la investigación. El único capítulo que incluye esta parte, titulado “Estudios literarios y ecocrítica en una época de encrucijadas ecológicas” está planteado como una oportunidad de pensamiento metacrítico que considera dicho quehacer desde la perspectiva de la actual situación histórica, pero sin desatender los presupuestos de teoría literaria que consideramos pertinentes para aproximarnos a objeto estéticos como lo son las novelas. Así, el capítulo hace una revisión de la crítica de inspiración ecológica (ecocrítica), reconoce en ella fortalezas y debilidades, y hace un balance de algunos de sus postulados principales con el objetivo de proponer un camino crítico algo distinto que estimamos más apropiado en ciertos puntos para abordar textos literarios novelísticos como los analizados en el trabajo. Argumentamos que la ecocrítica puede volverse un lecho de Procusto que impone categorías y tipologías ecológicas a las obras forzando su conformidad, sin dejar que surjan de ellas mismas sus claves explicativas, por lo que planteamos unas premisas teórico-críticas que consideramos pueden ayudar a prestar atención tanto a los posicionamientos ético-ideológicos de ciertas obras como a su valor propiamente literario y estético.

El fin del Océano Pacífico y *Aves inmóviles* son novelas que no han conocido hasta el momento mayor fortuna crítica, a pesar de que González, por ejemplo, es un autor al que se le presta cada vez más atención ⁵. No es el caso de Paredes, cuya obra permanece casi que inexplorada por la crítica literaria, pues se cuentan con los dedos de una mano los trabajos dedicados a examinar su producción, ya sea cuentística o novelesca. Aunque esto no constituye el factor decisivo que determina su calidad, hay que mencionar, a propósito de *Aves inmóviles*,

⁵ Es dicente a este respecto la aparición reciente del libro recopilatorio editado por la Universidad de los Andes *El manglar de la memoria: ensayos críticos sobre la obra de Tomás González* (2020), porque constituye uno de los esfuerzos críticos más sistemáticos y abarcadores sobre la obra del autor antioqueño. El libro aborda problemas como la muerte y la ecología en la obra del escritor e incluye artículos sobre otras de sus novelas que han sido relevantes para este trabajo.

que esta novela fue merecedora del Premio Nacional de Novela de Colombia en el año 2020, galardón que da testimonio de la pertinencia de la propuesta artística de la obra en el panorama de la literatura colombiana y latinoamericana actual.

Quizá por haber sido publicadas recientemente y por hacer de un problema relativamente nuevo dentro de la tradición colombiana el núcleo de su proyecto estético, hasta ahora ninguna de las dos novelas ha recibido, ni individual ni colectivamente, lecturas a profundidad que analicen juiciosamente tanto su singular configuración literaria como su reacción ante las mutaciones ecológicas desde la perspectiva que propone esta investigación. Por eso se abre la oportunidad de construir una disertación como la que presentamos, que recorrerá cuidadosamente las novelas y mostrará cómo responden a la actual situación histórica, teniendo cuidado siempre de no desatender el valor estético y el sentido histórico cultural de sus propuestas, esto es, la forma artística que construyen. En consecuencia, la perspectiva teórica que elegimos para aproximarnos críticamente a las obras es la de las estéticas sociológicas, apoyada en los aportes de Mijaíl Bajtín, Jan Mukarovsky y Pierre Bourdieu, cuyas premisas de análisis explicitaremos y ampliaremos en la tercera parte del trabajo.

Al hacer una revisión bibliográfica, hemos notado que poco se ha dicho y escrito sobre las dos novelas que conforman nuestro corpus. Existen contadas reseñas, entrevistas y artículos de prensa que informan sobre su publicación, pero ningún estudio académico de más largo aliento. A propósito de la novela de González, conviene destacar la entrevista con el autor hecha por Juan David Correa para el Instituto Distrital de las Artes y el artículo de Camila Osorio para el diario *El País* titulado “La explosión literaria del Pacífico: una mirada distinta a Colombia”, publicados en 2021, pues ambos discurren con acierto sobre puntos importantes de la novela como su estilo, sus personajes y los escenarios que construye. Del mismo modo, rescatamos para el estudio de la novela de Paredes la reseña crítica escrita por Óscar Campo para el portal *Latin American Literature Today*, ya que, a pesar de su brevedad, condensa un valioso esfuerzo interpretativo que señala varios aspectos centrales del texto: las líneas de trabajo que caracterizan la obra del autor y que continúan en esta novela, la manera en que construye el paisaje, las preguntas por el artificio, la muerte y lo desconocido que le sirven como hilo conductor. Pero, como podemos constatar, la crítica literaria aún está en deuda con estas dos novelas en la medida en que no se han elaborado trabajos de mayor envergadura que, más allá de la descripción, se detengan en sus puntos de tensión, sus tomas de posición y su

configuración estética, y que las relacionen con una realidad sociocultural e histórica más amplia —y tan determinante para el presente— como es la de las mutaciones ecológicas.

Nos interesa con este estudio intentar dar cuenta de la actualidad de la literatura colombiana, en donde la apremiante problemática histórica a la que nos hemos referido, en sus manifestaciones tanto globales como locales, no ha sido objeto de mucha atención hasta ahora por parte de la crítica y la historia literaria. Para ilustrarlo, podemos tomar como muestra la más reciente historia de la literatura colombiana, editada por el crítico Raymond Williams y publicada en inglés por la Cambridge University Press bajo el título *A History of Colombian Literature* (2016), donde hay un capítulo dedicado a la ficción del siglo XXI producida en ese país. Los autores de ese texto ven en la novela colombiana reciente un conjunto heterogéneo de múltiples tendencias publicado por tres generaciones de escritores. Destacan en su estudio las que consideran las temáticas más importantes de la novela contemporánea colombiana: la nueva violencia urbana, la *sicareasca* y el neorrealismo urbano, el exilio y la nueva experiencia del espacio urbano, y los nuevos géneros digitales (Taylor y Williams, 143).

A pesar de que, en otra sección, el libro da un espacio a la iluminación retrospectiva de obras de la tradición colombiana bajo el lente de la ecocrítica —lo cual de por sí ya es bastante significativo—, las problemáticas ecológicas no asoman por ninguna parte en el capítulo dedicado al siglo XXI. Sin desconocer la importancia que tienen los asuntos identificados por los autores en su artículo, consideramos que es hora de abrir un nuevo capítulo en la historia de la literatura colombiana de este siglo, un capítulo relacionado con la trascendental condición histórica de las mutaciones ecológicas. Además de González y Paredes, muchos escritores colombianos de generaciones más recientes están intentando asimilar y reaccionar ante este momento de transición radical en la relación con el mundo. Por ello, nos motiva la esperanza de abrir con este trabajo un camino crítico para el análisis de otros textos literarios recientes producidos en Colombia que examinan a su modo la situación tan urgente que aquí nos convoca.

Por último, y antes de pasar al primer capítulo de la investigación, creemos que es importante reconocer el rol que tuvo la experiencia de la pandemia del covid-19 en la concepción de este estudio. El deseo investigativo del que nació el texto que ahora presentamos comenzó a adquirir forma cuando en Bogotá se vivía la cuarta ola de la pandemia, una situación que muchos experimentaban o percibían como un verdadero apocalipsis. La naturaleza inusitada de la coyuntura que atravesó el planeta entero a causa del virus hizo más evidentes las

desigualdades, contribuyó a sacudir las nociones ilusorias de la grandeza humana y develó implacablemente nuestra vulnerabilidad corporal y social ante los embates de un mundo radicalmente alterado por nuestras acciones. De allí surgió el empujón que nos condujo a acercarnos a diferentes tipos de ficción que, cada vez más y en todo el mundo, se proponen cuestionar la compleja situación del mundo contemporáneo.

Al mismo tiempo que pudimos comprobar que la literatura colombiana no es la excepción a esta tendencia, que hay un buen número de textos literarios publicados recientemente que abordan de manera central estos problemas, notamos que la gran mayoría permanece poco conocida. Consideramos, entonces, que una tarea apremiante para la crítica colombiana es hacer visible su importancia dentro del horizonte de la historia y la literatura actual, mostrar la considerable cantidad de autores que está respondiendo desde ese país a una de las preocupaciones políticas y vitales más acuciantes del presente. En este campo que permanece todavía relativamente poco explorado, y que nos compromete ética e intelectualmente como sujetos a distintos niveles, hemos decidido situarnos para llevar a cabo la investigación que leerán a continuación.

PRIMERA PARTE

Un renovado encuentro novelístico con el «mundo natural»

1. *El fin del Océano Pacífico*: pensar el fin de cara a un presente apocalíptico.

A partir del título mismo, *El fin del Océano Pacífico* nos instala en un registro narrativo que podemos calificar como apocalíptico en la medida en que señala, de entrada, que el autor va a ofrecer al público lector una visión del fin. Es importante atender esta cuestión puesto que está entre los más importantes principios organizadores de la novela y se convierte en uno de sus centros figurativos de mayor peso. El trabajo literario con la idea del fin que se nos anuncia desde el inicio es un elemento destacado de la estructura narrativa de la obra que cataliza varios de los problemas, los sentidos y las formas de lectura, ya que determina en buena parte la relación axiológica que el autor establece con la realidad histórica ante la que reacciona. En efecto, consideramos que la perspectiva que asume González para considerar y tratar el asunto del fin dentro del texto es un pilar fundamental de su toma de posición, de su evaluación estética del momento histórico en el que nos encontramos. Este momento aparece señalado en la novela como el caótico presente del siglo XXI marcado por las mutaciones ecológicas, una época en la que asistimos a la proliferación de las referencias al fin del mundo y los discursos relacionados con el apocalipsis. En este capítulo proponemos entonces analizar cómo funciona en *El fin del Océano Pacífico* la interpretación y reformulación de la idea del fin y cuáles son las actitudes que esto implica en lo relacionado al entendimiento del sentido de dichas circunstancias históricas.

Para comenzar, definamos a qué nos referimos cuando hablamos de fin y de apocalipsis. La primera palabra tiene dos acepciones que vale la pena poner en evidencia, pues hacen parte de su carácter bivalente constitutivo. El fin puede ser tanto el cese de la acción como la meta a la que se dirige, tanto la terminación como el propósito. Cuando evocamos el fin, a menudo ambas cosas —final y la finalidad— están tan estrechamente ligadas que son difíciles de disociar, sobre todo cuando lo que está en juego es la totalidad de la experiencia o de la existencia. Según el historiador de las ideas Malcolm Bull, es por eso por lo que nuestra imaginación moral nos ha llevado inevitablemente a lo largo del tiempo a imaginar de diversas formas la meta última y el final postrero: en un sentido amplio, esto es a lo que podemos llamar el problema del fin del mundo, un problema para el que se han elaborado múltiples teorías,

creencias y respuestas (18). El asunto del fin del mundo atañe privilegiadamente a la metafísica y a la filosofía de la historia, y tiene un importante papel para generar sentidos sobre el tiempo y sobre la realidad. (A grandes rasgos, esta es la acepción de la palabra “fin” que vamos a convocar primordialmente en este capítulo, aunque con ligeras variaciones, en la medida en que veremos que no es del fin del mundo en su totalidad del que habla la novela, sino de otros fines). Las diferentes teorías o versiones que existen al respecto de ese asunto pueden ubicarse ideológicamente en un espectro en el que se cruzan constantemente lo religioso y lo secular, lo teleológico y lo escatológico, el desastre repentino y la resolución interminable, lo “culto” y lo “popular” (Bull, 12-13). En la historia de Occidente, la convicción escatológica de origen religioso que conocemos como apocalipsis —con sus respectivas interpretaciones y transformaciones— ha desempeñado un rol crucial en tanto influencia mayor de un buen número de filosofías seculares de la historia, motivo por el cual es un arquetipo de final, de terminación, que sigue vigente hasta nuestros días y que vale la pena traer a colación. Tanta es la influencia en nuestra tradición intelectual y en nuestra cultura popular que, en muchos contextos, las nociones de fin del mundo y de apocalipsis llegan a ser casi intercambiables y se toman por sinónimas, lo cual no quiere decir que toda visión del fin sea necesariamente apocalíptica (aunque sí es lo más común), ya que existen ciertas teorías “elevadas” que tienden a enfocar el propósito de la historia sin referirse a su acabamiento (Bull, 15).

En los últimos años, las diferentes esferas culturales y sociales no han parado de engendrar discursos de diversa índole que alimentan en clave ecológica los imaginarios relacionados con la problemática del fin del mundo y del apocalipsis. En el cine y la literatura, por ejemplo, las distopías postapocalípticas y las producciones relacionadas con el cambio climático o con la desaparición de la especie humana son un fenómeno en auge. En medio de las mutaciones ecológicas del Antropoceno, la posibilidad del fin adquiere una dimensión empírica inusitada, cosa que produce un notable terror metafísico de donde deriva el “apocalipsisismo secular contemporáneo” (Bull, 16) que ha impregnado diversos tipos de producciones recientes. En efecto, hay una poderosa angustia escatológica en el ambiente intelectual de nuestro tiempo cuya manera de expresarse literariamente es lo que nos interesa para abordar *El fin del Océano Pacífico*, para poner de relieve su valor literario y su sentido histórico cultural, en la medida en que es uno de los aspectos centrales de la propuesta de González en el que se juega el carácter artístico de la novela. Por consiguiente, podemos preguntarnos: ¿qué objetivo tiene en el contexto de la obra volver sobre el problema del fin desde una perspectiva anclada en el presente y qué mecanismos y valores utiliza el autor para

hacerlo? ¿Por qué construir una narrativa de carácter apocalíptico para reaccionar ante la actual situación histórica?

Antes de responder esas preguntas, detengámonos un momento en la noción de apocalipsis. Como explica la crítica Lois Parkinson Zamora, nuestro sentido moderno del apocalipsis es más histórico que religioso (21) y, en ese sentido, es importante recalcar que lo que procuramos comprender para llevar a cabo nuestro análisis de la novela de González no tiene que ver con el Apocalipsis bíblico *per se*. Siguiendo este orden de ideas, la razón por la que hacemos referencia al término en este capítulo es que, según Parkinson, una de las preocupaciones teóricas y narrativas más relevantes del apocalipsis en su versión moderna y secularizada tiene que ver con que, al imaginar cierto tipo de fin del mundo, ofrece a quien lo enuncia una matriz de análisis de la historia humana capaz de revelar un tipo de conciencia (10-15). A propósito de lo anterior, el también crítico literario Frank Kermode afirma que el pensamiento apocalíptico es un motivo recurrente que ha surgido una y otra vez en el transcurso de la historia en medio de contextos espirituales particulares y siempre renovados. Por lo tanto, lo que importa al aproximarse a él, nos dice Kermode, es observar cuál es la influencia existencial específica que motiva su aparición, cuál es el ánimo con el que cada autor busca dar sentido a la historia a partir de la utilización de ese patrón de final en el que algo se termina (302). Eso es precisamente lo que queremos dilucidar en esta exploración crítica de *El fin del Océano Pacífico* en su evaluación de la condición histórica de las mutaciones ecológicas.

De modo que una característica que define fuertemente el apocalipsismo que ha influido en los círculos seculares de la cultura es la íntima conexión que este tiene con el marco histórico determinado al que pertenece: esta es la característica que más nos importa resaltar para nuestro análisis. La novela de González proyecta de manera singular un final (entre varios) que no es el del mundo entero pensado como un globo, sino el del cuerpo de agua más vasto que hay en el planeta y también el que ha sufrido de peor manera las consecuencias de los daños ecológicos. El apocalipsis sirve entonces dentro de la obra como una estrategia de construcción textual que, como expondremos con más detalle en las páginas que siguen, echa mano de un formato y un lenguaje escatológicos para suscitar la sensación de estar viviendo en el final: del océano Pacífico, de una era, de una vida, de ciertos esquemas ontológicos y de ciertas maneras de concebir la historia. Ahora como antes, la imaginación apocalíptica, basada en la idea de aguardar o experimentar el fin, ha sobrevenido en tiempos considerados como de crisis o de transición (Kermode, 307); en la actualidad, las mutaciones ecológicas que desajustan todo a

nuestro alrededor están desatando potencias creadoras ligadas al apocalipsis que provienen de la impresión de encontrarnos a la sombra del fin del mundo de antes. De ahí, por supuesto, el uso bastante especial que González le da a la idea dentro de la ficción que nos ocupa para reaccionar ante esta transformada realidad histórica desde las coordenadas sociales y culturales de Colombia.

Hace falta aclarar que el apocalipsis no es un concepto unívoco. Por el contrario, existen numerosos usos e interpretaciones del modelo y cada uno tiene consecuencias diferentes sobre la intelección de la historia y marca diferentes pautas para la acción. De acuerdo con Latour, por ejemplo, una de las particularidades de la “teología política” de la modernidad occidental es la de creerse después del apocalipsis, es decir, en el único mundo posible, un mundo ya no susceptible al cambio y arrastrado por un movimiento de progreso infinito que las problemáticas ecológicas del presente no consiguen sacudir (167). En relación con lo anterior, el sociólogo Krishan Kumar argumenta que se puede observar cómo durante el siglo XX el lenguaje escatológico de lo apocalíptico resurgió en varias ocasiones con la intención de formular ataques a esa teleología moderna del progreso; hacia finales del siglo, y siguiendo esa misma línea crítica, en la época de la llamada “posmodernidad” habría existido una obsesión con el fin y el apocalipsis que, sin embargo, para Kumar, se basa en la resignación, puesto que no tiene expectativas y su característica principal es negarse a ofrecer alternativas para remplazar la modernidad (247). Actualmente, otras versiones del apocalipsis están apareciendo para hacer frente a la urgencia irrevocable de las mutaciones ecológicas. Todo esto muestra que el apocalipsis ha sido y sigue siendo una arena de disputa en la que se despliegan muy variados modos de percibir el mundo y la agitación del tiempo, por lo que su trascendencia en medio de las condiciones históricas actuales no puede pasarse por alto. En nuestro presente, una multiplicidad de imágenes y narrativas relacionadas con el fin puebla los análisis y pronósticos referidos a la realidad ecológica, asignando diferentes sentidos a la vida individual y colectiva⁶. Con *El fin del Océano Pacífico*, González se interna en este acalorado y fértil territorio para proponer su propia visión artística sobre el problema histórico que le preocupa.

⁶ Cabe mencionar que, según Svampa (2018), han emergido en el Antropoceno tres narrativas principales acerca del fin: las colapsistas, las capitalistas tecnocráticas y las anticapitalistas de transición socioecológica.

1.1. “Final del mar Pacífico”, un poema de *Manglares*

Desde el propio principio, justo después del título, González logra establecer el código semántico de la obra gracias a la presencia de un único epígrafe que remite a la instancia lectora a *Manglares* (2006), volumen que recoge los poemas escritos por González a lo largo de su carrera. La aparición de este peritexto —para utilizar el término de Genette— no solo nos propone a través de su forma y contenido un tipo de pacto de lectura, sino que también instaura un vínculo directo entre la novela y la poética del autor cuya identificación promete iluminar mejor dicho pacto. El epígrafe nos impulsa expresamente a enmarcar la ficción con la que nos vamos a encontrar una página más adelante dentro de la constelación literaria construida por González y, más específicamente, dentro de la particular visión lírica de la existencia que se expresa en sus poemas y que ha inspirado una buena parte de su producción novelística. El poema no lleva título dentro de la novela, pero sí en *Manglares* (XCIX. FINAL DEL MAR PACÍFICO), quizá porque ambas denominaciones se confunden y resuenan como un eco. Acá sus primeros versos:

*Pues yo, cuando me vaya,
también me llevaré esa costa.*
Tras mucho luchar, tal vez,
y cediendo todo en un segundo
arrastraré conmigo a lo profundo
la abundancia inenarrable de sus selvas,
el verdor puro de sus plátanos,
sus bahías y relámpagos, sus barcos
hinchados por la humedad
y desvencijados por el viento [...] (*Manglares*, 217; el énfasis es nuestro)

Para empezar, no está de más mencionar que este texto se encuentra en la sección “SEIS” del poemario de González, es decir, en su parte final, donde, como bien lo indican los títulos de los poemas contiguos (“XCVIII. FINAL DE LOS CANGREJOS DE LA BARRA”, “C. ÚLTIMO POEMA SOBRE LAS FORMAS DEL AGUA”, “CVII. FINAL”), el problema del fin es trabajado con una notoria preeminencia y visibilidad, a pesar de que está presente bajo diferentes formas en todo el volumen.

Por lo tanto, podemos percatarnos de que esta es una preocupación sustancial que atraviesa el pensamiento y la poética del escritor, lo que nos debería llevar a preguntarnos cuál es la función narrativa que adquiere al ser actualizada, amplificadas y reelaboradas en el contexto de su última novela. Por ahora, antes de responder esa pregunta, veamos en el poema/epígrafe citado previamente algunas de las características destacadas de la visión del autor que prefiguran ciertos ingredientes de la trama y de la perspectiva sobre el fin que se asume en la novela. En el título y en los dos primeros versos están condensados un buen número de elementos: la presencia simbólica del mar Pacífico que, en contra de lo que podría esperarse, se asocia no a la eternidad sino a la conciencia de su temporalidad; el contrapunto con un “yo” poético que anticipa en tiempo futuro su propia muerte y la enlaza a la mentada finitud del mar; un carácter situado de la enunciación y de la visión del “yo” poético que trasluce en la partícula demostrativa “esa”. Conjugados con el quinto verso (“arrastraré conmigo a lo profundo...”), estos elementos conforman un panorama en donde —como en otro buen número de poemas del autor— cobran gran relevancia los problemas de la mortalidad y del fin como vectores que permitirían al individuo hermanar una “naturaleza” singular que él también es y con la que comparte a cada instante la experiencia del transcurso del tiempo.

Este panorama, pintado de otra manera y en otro soporte, también lo encontramos en *El fin del Océano Pacífico*. nuestra intención en este punto no es hacer un análisis extenso y comparado del poemario. Lo que más nos interesa resaltar aquí es el hecho de que en la poesía de González puede hallarse un tipo peculiar y complejo de interpretación del acontecer humano, del fin y de su relación con lo que llamamos “mundo natural” que sirve como sustrato y abono para su narrativa, y que es el autor mismo quien nos empuja a descubrir esos vasos comunicantes que existen entre sus obras para enriquecer la experiencia de lectura. Uno de los valores estéticos que se desprenden de su poesía, y específicamente del poema que sirve como epígrafe a la novela, es que la experiencia del fin y de la temporalidad, cristalizada en ese segundo de la muerte evocado en ambos textos, no lleva a una sublime revelación romántica de un principio idealizado de correspondencias, o a una experiencia edénica de unidad que escapa al tiempo y a la historia; por el contrario, nos lleva a ver que tanto el ser que enuncia como el “mundo natural” están siempre en interacción, unidos indisociablemente el uno con el otro, dentro de un presente, una historia, que es por definición conflictiva y está en constante cambio y transformación. Volveremos sobre esta idea un poco más adelante ya que es fundamental para captar el sentido filosófico de las mutaciones ecológicas que el autor explora en la novela. Para reforzar esta aproximación a la poesía del autor consideramos que es oportuno citar las palabras

de Pérez Moreno a propósito de la noción del fin en *Manglares*, pues, según su argumentación, la visión poética de González

conduce a la intuición de un principio de contingencia que no está fuera del transcurso del tiempo, sino que *es el tiempo mismo*. Sujeto y objeto se unifican, entonces, solo en la medida en que ambos participan del ritmo del devenir. Lo único que comparten, que es lo mismo que impide su síntesis metatemporal, es su exposición mutua a la fuerza del cambio. (209-210).

Después de atravesar esa primera capa, ese primer umbral de sentido, conviene concentrarse en la manera en que el autor configura un relato con características apocalípticas al interior de la novela que, tanto en el nivel de la estructura como en el del contenido, tiene la idea de fin como uno de sus ejes principales. Con ello pretendemos mostrar primordialmente que la utilización de ese modo de narración responde antes que nada a la necesidad de expresar una reacción frente a una alteración histórica, en función de la cual la perspectiva sobre el fin que el autor nos presenta debe entenderse como una interpretación o valoración del sentido de la etapa concreta de la historia que experimentamos actualmente. Empecemos, pues, por analizar cuáles son las pistas o indicios que nos permiten ubicar la novela en un espacio y un tiempo particulares y cómo esto influye en la elección de un tipo de narración que acá denominamos apocalíptico, para en un segundo momento poder llegar a comprender cuál es la relación entre esos elementos composicionales y la forma artística del discurso literario.

1.2. Características espaciotemporales

El fin del Océano Pacífico narra el viaje que hace Ignacio, médico radiólogo de sesenta años proveniente de Antioquia, con su familia a una costa del Pacífico en el departamento del Chocó en Colombia. Un sueño de la madre de Ignacio se convierte en el motivo o la excusa para emprender ese viaje: internada en un hospital, deshidratada a causa de la diarrea producida por la “ingesta enloquecida de dulces”, la madre de Ignacio sueña con ballenas que suben del agua y vuelan sobre el mar (10-11). A sus noventa y un años, la madre insiste en querer volver a las tierras agrestes del Pacífico para ver las ballenas, así sea lo último que haga, y toda la familia se apunta al paseo. Ahora bien, es posible que las ballenas no lleguen esta vez a las costas, que se queden varadas en medio del mar contaminado. Este es el cuadro general que dibuja la trama.

Directamente podemos vislumbrar que la visión del fin que nos va a presentar la novela no está asociada a alguna especie de cataclismo apoteósico, una de las formas en que suele entenderse comúnmente lo apocalíptico, ni ocurre en algún momento indeterminado de la historia que se evalúa desde el más allá, sino que tiene que ver con una situación concreta de personajes humanos y con un lugar bastante específico. Una vez los personajes llegan y se instalan en ese espacio, hay toda una serie de señales que permiten deducir que este relato sobre el fin tiene lugar en un periodo histórico caracterizado principalmente por ostentar las marcas de las mutaciones ecológicas que atraviesa el mundo contemporáneo. No en vano González eligió las ballenas y el océano Pacífico como símbolos centrales de la retórica de la novela y como desencadenantes de la acción, ya que es conocido que ambas instancias se han transformado en metonimia de las inquietudes ecológicas de nuestro tiempo⁷. No obstante, hay que aclarar que el hecho de que estas características cronotópicas sean fácilmente reconocibles no implica acá inscribirse en una especie de tradición realista o naturalista, pues no hay un deseo de copiar o reflejar sin más las apariencias sensibles con un afán documentalista, sino antes bien de presentar por medio de una focalización interna los vínculos que se establecen entre dicho espacio/tiempo, los personajes⁸ y la trama. De esta forma, el autor logra expresar una actitud ante la realidad de esta época y ante una vivencia humana específica, mostrar que el problema del fin está íntimamente relacionado en el texto con una valoración artística del trasfondo ético filosófico de las circunstancias históricas contemporáneas que le interesan o preocupan, de su dimensión profundamente existencial.

Por otra parte, podemos saber que el argumento de esta novela tiene lugar en una suerte de presente que se corresponde en buena medida con el momento histórico de su escritura gracias a —entre otras varias señales— la constante referencia a la internet y a las búsquedas que esta herramienta permite hacer a los personajes en pleno Pacífico. Búsquedas que no son meramente anecdóticas puesto que, sin excepción, tienen la función de dar al lector información precisa acerca de la situación problemática que atraviesa el mundo, de ubicar con cierto grado de veracidad la narración en unas circunstancias y unos problemas muy determinados, rasgo que nada tiene de anodino en la configuración del sentido global del texto. Para solo citar un

⁷ (16 de julio de 2022). *Las ballenas, aliadas en la lucha contra el cambio climático*. Noticias ONU. <https://news.un.org/es/story/2022/07/1511692>

⁸ Principalmente el protagonista/narrador, Ignacio. Por ahora nos conformamos con dejar este asunto enunciado porque nos ocuparemos de una exploración crítica más detallada de la construcción de este personaje en la segunda parte de este trabajo.

ejemplo, veamos uno que permite observar esta característica distintiva de la novela y que se vuelve significativo para el desarrollo posterior del argumento de la ficción:

La primera semana tuvimos pura lluvia, lluvia pura, ninguna ballena. Había rumores de que este año tal vez no llegaban debido a una mancha de plástico más o menos del tamaño de Colombia que se había atravesado en su ruta. Me puse a averiguar y la tal mancha no existía. No esa. No la que supuestamente impediría el paso de nuestras ballenas, pero había otras. Flotaba una — flota todavía y es cada vez más grande— frente a Chile, esa sí del tamaño de Colombia, según dice un artículo de prensa, es decir, más grande que Chile. Y hay otra en el mar del Norte. [...] Y hay otra en los mares del Sur, y en el Este y en el Oeste. Hay muchas, muy grandes y en todas partes. Ya es un milagro que existan ballenas y va a ser un milagro que haya países. (43-44).

Este pasaje introduce desde una etapa temprana en la novela varios índices que apuntan hacia una demarcación temporal e histórica relativamente precisa, pero, además, también hace claro hincapié en un elemento que adquiere especial relevancia figurativa a lo largo del relato. En efecto, el plástico y sus derivados se convierten en una constante del texto a la que el autor atribuye una fuerte carga de sentido. Más allá de la simple constatación de su presencia, el plástico se transforma en el emblema material que encarna para el personaje y los lectores la amenaza o inminencia del fin del Pacífico y, por este motivo, va a ser declinado alrededor de todo su campo semántico en diferentes etapas de la narración. Unas pocas páginas antes, por ejemplo, el narrador comenta a propósito de las sillas de plástico Rimax, las mismas que aparecen en la portada de la novela, que “[c]ada una va a encajar a la perfección en las otras, para un almacenamiento de veinte o más, y todas van a ser cómodas hasta que se extinga nuestra especie” (40).

Asimismo, es a través de este elemento que en la novela llegan las alusiones explícitas al apocalipsis, por lo cual su recurrencia no es intrascendente. Estas alusiones son de distinto tipo y ocupan diferentes lugares al interior del relato, pero funcionan como guiños que cada tanto recuerdan a los lectores el motivo central que determina la estructura de la obra, y contribuyen así a redirigir nuestra atención hacia la idea del fin o de los fines que elabora el autor, pues la digresión es una de las técnicas narrativas privilegiadas en el texto que por momentos puede provocar un efecto intencional de despiste. La primera referencia ocurre cuando, en un episodio de contemplación, el narrador pinta la visión más bien sombría de todos los desperdicios de plástico que pueden encontrarse en la costa del Pacífico que tiene ante sus ojos y la contrasta

con el “espectáculo” que es ver la playa cuando la marea se los ha llevado. Sin embargo, sabe que el flujo y reflujo del mar hacen lo suyo, y es en ese momento cuando piensa en el trabajo de “los empleados que cada mañana limpian el apocalipsis de basuras que deposita el mar en la arena” (56). Ya avanzada la trama, después de que ha pasado el viaje con la familia y el narrador se encuentra prácticamente solo en la misma costa, en el momento en que se acerca una nueva temporada de ballenas, ocurre la tercera referencia. Aclaremos, de pasada, que la segunda será analizada más adelante en este capítulo con otro propósito. Esta tercera referencia es particularmente valiosa pues, además de que se conecta con el pasaje citado más arriba, en ella encontramos la conjunción de los tres elementos simbólicos que hemos examinado hasta ahora y que dan cuenta de las preocupaciones históricas del autor, a saber, las ballenas, el plástico y el apocalipsis: “En cualquier momento podrían aparecer otra vez las ballenas. Eso en caso de que no se queden varadas, esta vez sí, asfixiándose en las manchas de plástico del apocalipsis” (243). Aunque un poco menos directas, hay también otro grupo de referencias (pgs. 74, 188, 220) que no sobra traer a colación, relacionadas esta vez con la idea del Juicio Final, de las que, para ofrecer un ejemplo, nos permitimos citar sólo una que aparece motivada por el gusto que suscita la música en el narrador: “¡Lo bien que sonaría una trompeta de estas en el Juicio Final!” (188).

De esta manera podemos comprobar que la novela nos instala desde el interior en un registro narrativo en el que se hace un empleo consciente de imágenes, estructuras y recursos asociados a las ideas del apocalipsis y del fin, hecho que viene a consolidar nuestro argumento de que esto constituye un componente fundamental del pacto de lectura que, como ya hemos visto, el autor nos propone desde el título y el epígrafe. Por otra parte, en todo este juego de referencias y alusiones podemos vislumbrar que el espacio contaminado y pululante de desechos plásticos del Pacífico es cuidadosamente representado en la novela como índice inequívoco de los tiempos contemporáneos, de un drama histórico identificable asociado a las cuestiones ecológicas. Esto quiere decir que una de las funciones importantes que adquiere la representación de dicho espacio condicionado por el tiempo dentro de la ficción novelesca es ofrecer huellas textuales que brinden informaciones necesarias acerca de las circunstancias que condicionan la relación de los personajes con el mundo, señalar con el dedo aquellos aspectos del momento histórico que el autor busca evaluar estéticamente. En la medida en que es en esto último donde radica el meollo del proyecto literario de *El fin del Océano Pacífico*, es apropiado continuar con la exploración del vínculo que se establece en el texto entre la valoración de unas

condiciones históricas y el planteamiento de una idea particular del fin, ambos influenciados transversalmente y en diversa proporción por discursos apocalípticos.

1.3. Fines y finales de la novela

Hay que admitir, en primera instancia, que ciertas concepciones apocalípticas subyacen en distinto grado, y a menudo inconscientemente, el modo como en el continente latinoamericano los sujetos conciben el tiempo y su movimiento, herencia que viene de la tradición judeocristiana pero también de las aspiraciones apocalípticas impuestas al Nuevo Mundo desde Colón (Parkinson, 31-37). Desde luego, constatar esta tendencia generalizada no quiere decir que todo lo que se piensa o escribe siempre es forzosamente apocalíptico, sino sencillamente que es una poderosa matriz cultural que ofrece herramientas para la creación. El apocalipsis siempre brota del contexto histórico que lo rodea y responde a él; por este motivo, existe un buen número de escritores que, cada uno de acuerdo a visión y su momento, emplea manifiestamente las formas y perspectivas que ofrecen esas concepciones para enriquecer su literatura. Este es el caso de González, a quien, como veremos, no le interesa aceptar e incorporar al pie de letra el mito del apocalipsis en su novela, sino dar un particular uso literario a algunos factores para lograr transmitir su concepción estética y filosófica de la vida y la muerte humanas, del final último, y de la estrecha e inevitable relación de estos elementos con el “mundo natural” en un contexto de mutaciones ecológicas.

Consideramos que lo que González toma del apocalipsis, y la razón por la cual su novela gira en torno a la idea del fin y hace varias referencias a ese modelo, es fundamentalmente la “necesidad de interpretar y de atribuir una significación a nuestra experiencia de la historia” (Parkinson, 13), que en este caso está directamente ligada al contexto ecológico actual. En efecto, es esa elección narrativa de enfocar el fin la que más eficazmente le permite dramatizar la relación entre el individuo, el “mundo natural” y la novela misma, y también valorar la relación de ese conjunto con el complejo proceso histórico contemporáneo que experimentamos para darle un sentido. En últimas, entonces, lo que la novela nos ofrece es una revelación de la conciencia y la visión históricas del autor en un tiempo en que escuchamos estruendosamente el tronar de las trompetas ecológicas que advierten sobre el fin.

Ya hemos evocado algunos de los recursos que dentro del texto sirven como catalizadores de su visión del fin. Falta, sin embargo, detenerse en algunos cuya importancia en la

composición narrativa es bastante considerable. Entre ellos está el tema de la muerte. A pesar de que la novela empieza con la descripción de la anciana madre del personaje y su voluntad de ver las ballenas en el Pacífico como acto culminante de su vida, a lo que vamos a asistir en realidad, en contravía de las primeras expectativas, es a la muerte de Ignacio, quien cumple el rol de personaje y narrador en la sintaxis narrativa. Ignacio, a quien por ser doctor se le atribuye en el viaje familiar la función de cuidar la salud de la madre, narra uno a uno los padecimientos que ella sufre durante su estadía en el Chocó y que, por su avanzada edad, podrían llegar a ser mortales: diarreas agresivas, una mordedura de murciélago, meningitis. Por lo demás, en el tramo inicial de la novela, la madre misma le comunica a Ignacio que “sus planes para esta temporada incluían descansar en paz al final, con Antonia, debajo de algún árbol en algún sitio solitario de esta selva” (35). Con todo, poco a poco se dan informaciones al lector para que descubra que quien está en apremiante riesgo de muerte no es la madre sino el propio narrador, puesto que sufre de una grave y dolorosa enfermedad degenerativa que intenta mantener en secreto y que va a provocar que su estado físico empeore lentamente hasta el desenlace final. Después de que termina el viaje y todos los miembros de la familia han regresado a sus respectivos hogares, Ignacio decide quedarse otra temporada en el Pacífico junto con una enfermera y con su esposa, Ester, que va y viene de Medellín por asuntos laborales, y allí va a atravesar la peor parte de su enfermedad. La decadencia del personaje es aparatosa y el dolor cada vez más desesperante, tanto como la sensación corporal que le produce terminar dependiendo de un catéter y dos sondas. Ignacio siente que la llegada de la muerte se anuncia próxima:

Cada vez me molesta más la sonda gástrica, mientras que de la otra me olvido. Lo bueno es que esto se está yendo rápido. Esto se está acabando. Siempre están ahí, sea de día sea de noche, dormido, como sea, ya no me desamparan esta incomodidad ni estas punzadas. (260).

Al final de la novela, envuelto en las brumas del opiáceo que le calma los dolores, el personaje al borde de fallecer se sumerge en una duermevela casi delirante donde se confunden la vida y la muerte, el arriba y el abajo, por lo que van a aparecer en su discurso algunos personajes que sabemos ya están del otro lado, a saber, la señora Otilia y el papá. Su deseo de permanecer y morir en el Pacífico, en la tierra de las ballenas, de enfrentar allí el final, es, sin embargo, lúcido, e intenta expresarlo con determinación: “La señora Otilia me dijo que ayer había llegado una ballena con su cría. Ya la cría está aprendiendo a volar. No me vas a llevar para Medellín, que aquí me quedo. [...] No insistás, Ignacio, que Ester ya no te va a entender

—dice mi papá” (260). De manera que la muerte del personaje principal es una de las manifestaciones del fin con la que nos confronta el relato, hecho que va a consumarse definitivamente en las últimas líneas⁹. Pero, desde luego, este no es ni el único ni el principal fin que se consuma en ese momento, pues, a partir del propio título, *El fin del Océano Pacífico* se empeña en mostrar justamente que, paralela y transversalmente a la muerte del personaje que se nos presenta, todo el tiempo se ha ido entretejiendo otra: la muerte de ese océano invadido de plástico, la muerte de todo lo que él contiene y representa junto con sus poderosas ballenas. Veamos las oraciones finales de la novela:

“Esto es lo que es. Floto. ¡Tremenda flor es la amapola! Dejo de luchar por fin y cedo todo en un instante. Me arrastra la placidez y con mi placidez arrastro a lo profundo el océano Pacífico, sus nubes, ballenas, corbetas y lanchas. Conmigo llegaron, conmigo se fueron. Se acaba el tiempo” (261).

Lo primero que quisiéramos resaltar para llegar a una apropiada interpretación de este pasaje y de las actitudes que implica es que aquí se hace patente de forma decisiva que un asunto crucial en la armazón de la novela es la conjunción de significado y final, en el doble nivel de su evaluación de la situación histórica y de sus propios procedimientos narrativos. Si tenemos en cuenta que desde el título se nos proclama que nos enfrentamos a un relato cuyo eje de sentido es la idea del fin del océano Pacífico, y que esto ocurre justo en el final, podemos concluir que existe una preocupación consciente en ese cierre por enfocar mejor que nunca el significado que se le atribuye a dicho fin, a la par que por reflexionar sobre la condición misma de la finalidad narrativa en relación con todo aquello que le precede. En otras palabras, y retomando las ideas de Parkinson sobre las características de ciertos textos literarios que beben de la tradición del apocalipsis, podemos afirmar que la novela de González avanza resueltamente hacia un *final*, que contiene una actitud particular hacia las metas de la narración, y hacia un *fin* —en nuestro caso concerniente al personaje y al océano Pacífico—, que implica una ideología o una toma de posición frente la realidad (26-27). Estimamos que esto es pertinente para comprender que, en el pasaje citado, hay un modo especial de dar forma o de redondear la idea de fin que propone el autor y, además, de arrojar luces sobre la construcción general del texto para ayudar al público lector a valorar en su justa medida esa misma idea,

⁹ Abordaremos con más detalle el problema de la muerte de Ignacio y sus correspondientes funciones narrativas en la segunda parte de este trabajo:

razón por la cual argüimos que justo allí está cifrada una buena parte de la configuración de su forma artística global.

En el final de la novela coinciden la muerte del individuo y el fin del océano Pacífico y, por consiguiente, los caminos personal y terrenal quedan inextricablemente unidos (o se revela que lo han estado siempre). González decide rematar el texto justo en el momento en que se hace efectiva la sobreposición de los destinos del “mundo natural” y del individuo, precisamente en el instante en que se sella el entrelazamiento de los acontecimientos de la historia humana y de la historia de la naturaleza, encarnada acá por el océano y sus moradores: “Conmigo llegaron, conmigo se fueron”. Ahora bien, esto no acarrea el advenimiento de un “estado de naturaleza” ideal, o el retorno a un medio ambiente prístino o edénico típico de una mitología naturalista. Este final simultáneo no apunta a una utopía ecológica, a una “naturalización” del individuo que proyecta un mundo posible para la contemplación y el deleite, sino que se centra en sacudir nuestras estructuras de comprensión del mundo y de la condición humana frente a una realidad ecológica alterada y degradada para ponernos en contacto con el torbellino de una historia signada por las mutaciones.

Estimamos que todas estas decisiones son de lo más significativo para aproximarse a la valoración literaria que hace nuestro autor pues, como argumenta Chakrabarty, comprender la coyuntura histórica planetaria en la que nos encontramos actualmente, cuyo rasgo más sobresaliente es la constatación de unas profundas mutaciones ecológicas de origen antropogénico, supone que deberíamos hacer colapsar la antigua distinción entre la historia natural y la historia humana, ya que los humanos al fin hemos tomado conciencia de que nos hemos convertido irremediabilmente en una fuerza natural en el sentido geológico (103-107). En ese sentido, el hecho de que la narración termine precisamente de ese modo, con un fin que hace referencia simultánea a ambos mundos y los torna indivisibles e indisociables, implica que la interpretación de la esencia filosófica del proceso histórico actual que hace González con su novela carga una verdad estética que es sumamente pertinente para ir hasta el fondo de lo que significa vivir en esta época de coyuntura que es el Antropoceno. Esto es así porque, acaso como nunca antes, la historia de la naturaleza se ha vuelto la misma historia del hombre, que a su vez ya no es distinta a la de la especie en su conjunto, y, por lo tanto, el destino de la especie no es ya diverso en ningún punto al de aquel “mundo natural” que nos rodea. En la novela, la historia y el fin de Ignacio y del océano Pacífico son presentados como una sola y única cosa, y así, sin caer tampoco en la mistificación de unas relaciones ideales o atemporales, el autor

hace que el lector vislumbre por medios literarios lo que conlleva coexistir en estos *tiempos del fin* en que la repartición de roles opuestos entre las figuras tradicionales del “humano” y de la “naturaleza” se ha ido a pique, en que el sentimiento de lo sublime ante la eternidad de la naturaleza desaparece porque ahora las temporalidades son otras y son nuestros desechos descartables que pueblan el mundo lo que parece que durará para siempre¹⁰.

Es importante recordar que, durante mucho tiempo, nos hemos creído habitantes de una naturaleza inerte y desanimada, totalmente indiferente a la acción y la vida de los humanos, pero la época presente de las transformaciones ecológicas evidencia que nos hallamos sumergidos en un suelo —y no en un telón de fondo— que jamás ha parado de actuar con nosotros y responder a nuestras acciones (Latour, 193), que nuestras historias están siempre atadas. Es este tipo de valoración de las circunstancias históricas el que trasluce cuando, al final de la novela, en el trance de la muerte y de realización del fin, Ignacio dice: “arrastro a lo profundo el océano Pacífico, sus nubes, ballenas, corbetas y lanchas”. Con esto, el autor logra aventurar nuevas formas de concebir personajes y tiempos en su relación con lo que por siglos hemos considerado como la otredad. Adicionalmente, dos frases más adelante nos encontramos con una línea que, por su parte, concentra cuatro palabras cuya riqueza y polivalencia merecen ser cuidadosamente analizadas: “Se acaba el tiempo”.

En su calidad de sentencia final de la novela, esta frase nos instala definitiva y abiertamente en las preocupaciones apocalípticas que invocamos más arriba. Pero claro, hay que tener cuidado de no tomarse muy a la ligera lo que supone hablar de apocalipsis y cómo consideramos que el autor se posiciona respecto a él. Como sabemos, en el contexto discursivo y lingüístico de la actual situación histórica hay un resurgimiento o incluso una omnipresencia del término apocalipsis y, por lo mismo, también existen forzosamente visiones o tipos de interpretación en pugna que traen actitudes y consecuencias radicalmente distintas. González

¹⁰ Otro elemento presente en la novela que cabe traer a colación a propósito de la imposibilidad actual de desempatar entre la historia del hombre y de la naturaleza está encamado en una sandalia de plástico (un Croc) cubierta de conchas marinas que el personaje se encuentra en la playa. Tras sorprenderse ante la imagen y considerar llevarse el Croc para agregarlo a su “colección de fósiles”, Ignacio comenta: “Dudé otros segundos, sin mirarlo, y al final allá en la playa dejé el Croc, su horror escondido, sus conchas color coral” (55). Así como hoy en día hay rocas hechas de lava y de plástico que ya no hacen creíble la distinción entre lo humano y lo natural, el Croc de la novela, mitad plástico mitad coral, es un objeto que muestra que lo ahora está en juego no es la reconciliación de las instancias, sino la redistribución de lo que antes se pensaba como natural y lo que se pensaba como social o humano.

capta este hecho dentro su construcción literaria y, en consecuencia, le otorga a su versión de apocalipsis, a ese acabarse del tiempo en el texto, una particular carga semántica, narrativa e histórica. A través de esa decisión estética, el autor asume un tipo de reacción frente a un problema de la realidad y exhibe los principio o valores con los que la evalúa. Debido a ello, en el párrafo anterior hemos dicho intencionalmente “tiempos del fin” y no “fin de los tiempos”, un giro lingüístico que tiene considerables implicaciones por las razones que vamos a esgrimir a continuación.

Como afirma Latour, existe una relación estrecha entre las cuestiones ecológicas y los discursos apocalípticos, especialmente en lo relacionado con el sorprendente desinterés o indiferencia ante las alertas sobre el estado actual del “mundo natural” que muestran las sociedades occidentales; según él, estas actitudes generalizadas vienen de una falta de reactividad y sensibilidad elegida colectivamente en el transcurso de la historia de la modernidad. Afirma a este propósito que “la Modernidad vive, toda ella, [...] después del Apocalipsis” (219), por lo que “[v]enir a decirles a los occidentales [...] que los tiempos terminaron, que su mundo está acabado, que es preciso que cambien su modo de vivir, no puede acarrear otra cosa que un sentimiento de total incompreensión, puesto que, para ellos, el Apocalipsis *ya tuvo lugar*” (232). Así pues, las concepciones del apocalipsis en la doxa dominante de occidente ubican de algún modo la modernidad en una época post apocalíptica en la que ya nada radicalmente nuevo puede suceder, en la que se han franqueado los umbrales del fin de la historicidad y en la que no hay marcha atrás posible porque cualquier clase de cambio implicaría volver al arcaísmo y la barbarie. Y —siguiendo a Latour— puesto que la modernidad occidental considera que ya ha pasado al otro lado del fin, el marco en el que se desarrolla su historia es necesaria e invariablemente estable, y a pesar de que las actuales mutaciones ecológicas hacen que todo tambalee, ella no lo hace, ni el suelo sobre el que se posa.

Por consiguiente, puede decirse que la concepción moderna de un “mundo natural” aparte del nuestro, que no nos concierne por su carácter inmutable, inerte y desanimado, tiene un origen apocalíptico (Latour, 234-237), o mejor, un origen asociado a una interpretación singular del apocalipsis. Esto es lo que entraña la creencia de vivir después del fin de los tiempos: se vuelve una idea que indica algo que ya ha pasado y no algo en lo que se está inmerso, contribuyendo así a negar al “mundo natural” toda historia, capacidad y posibilidad de contacto, incluso en las condiciones actuales. Pero la manera en que González aborda la cuestión del fin en su novela, en un contexto de mutaciones ecológicas, va totalmente en contravía de esta idea,

cosa que desestabiliza ciertos marcos epistemológicos consolidados. Más que un fin del tiempo que ya ha ocurrido, en la novela asistimos a un fin de los tiempos *en* el tiempo que pasa, lo que nos ubica justamente en los tiempos del fin, en un discurso apocalíptico en tiempo presente, cuyo sentido e implicaciones son opuestos al fin de los tiempos ya acabado propio de la mentalidad de la modernidad.

“Se acaba el tiempo” y punto final: esa es la manera en que González decide concluir el texto. La oración está construida con el pronombre “se” en su uso impersonal, partícula que, al ocultar al agente de la acción e impedir atribuir al verbo un valor nominal o pronominal, contribuye a mostrar, por un lado, que este fin no está dictado por algún ser más allá de la historia —sino que es producto de acciones concretas que tienen efectos palpables que estamos experimentando— y, por el otro, que no necesariamente compete solo a Ignacio y al océano Pacífico; antes bien, la oración muestra que ese fin es una constatación amplia de un estado de las cosas, un balance de una situación. Adicionalmente, en el sistema de enunciación de la frase nos encontramos con un verbo conjugado en el tiempo presente del indicativo, cuyo uso en español es considerablemente plurivalente. Este tiempo verbal nos permite, en primera instancia, situar la acción del final de la novela en el momento de la dicción o en un futuro muy próximo, y este sería su sentido pragmático más inmediato; pero también nos permitiría caracterizar ese final como la descripción de una rutina o de acciones que se repiten, o incluso como la alusión a una situación estable o permanente. De modo que con la sentencia “Se acaba el tiempo” el autor nos coloca en un terreno algo inestable, en un fin de los tiempos que se da *en* el tiempo presente, *con* él y por su intermedio.

En esa medida, la visión del fin que ofrece la novela debe interpretarse en el sentido de un “tiempo del fin” más que de un “fin de los tiempos”: el tiempo presente, el tiempo que pasa, es presentado a la vez como aquello que se distingue radicalmente del fin del tiempo y, no obstante, como aquello que realiza dicho fin. Dentro de *El fin del Océano Pacífico* hay un final que ha sido definitivamente alcanzado, pero para su realización en ningún momento se interrumpe el fluir del presente, el maremágnum de la historia, que es precisamente lo que sostiene ese fin y a la vez lo que lo hace incierto, relativo, siempre por recomenzar. En ese sentido, lo que encontramos en González es la presencia de una sensibilidad que recupera la duda y reactiva la incertidumbre. En la sentencia final de su novela, en ese fin del océano y del hombre, vemos que no se abandona el tiempo que transcurre para acercarse a lo eterno, sino que es justo en esa especie de eternidad *en* el tiempo actual en donde se da una apertura a la

conciencia de un destino compartido y ahora indistinguible entre las historias del humano y del “mundo natural”.

Esta forma particular de historicidad supone recobrar el temblor y el asombro ante la imposibilidad de que los tiempos puedan terminar de manera concluyente y, por ello mismo, ante el hecho de que el fin se vuelva así presente y potencial en cada momento, lo que contribuye a desactivar la indiferencia ética frente a lo que ocurre. La utilización en el texto de este tipo de comprensión del movimiento del tiempo es tanto más entendible y pertinente cuanto que participa activamente de la interpretación novelística que hace el autor del problema histórico que experimentamos, atravesado por las mutaciones ecológicas. González no propone un modelo utópico del fin que niega o traspasa la historia con sus conflictos —pues en su texto nos enfrentamos a la realidad de un caótico presente alterado, así como a la violenta realidad colombiana— sino uno que nos ancla con más fuerza en esa historia y en el territorio al que está asociada. De este modo, podemos decir que *El fin del Océano Pacífico* no se preocupa exclusivamente por la terminación o el cese pues, al instalarnos en ese momento, se ancla también en el presente como oportunidad para estremecer nuestras certezas epistémicas y explorar una manera distinta de estar sobre la tierra. Con ese final del océano Pacífico que nos propone —un final que, además, también se puede entender en términos geográficos como el lugar en que termina el agua y comienza la tierra— el autor nos invita a reencontrar un arraigo terrestre con el mundo y la materialidad de lo existente que no puede seguir tomándose como un “allá afuera” alejado de nosotros. Los tiempos del fin como aparecen en la novela, esa singular reescritura del apocalipsis, plantean un determinado orden el discurso que agudiza las sensibilidades, que llama a considerar otros modos de ser y de pensar nuestra relación con lo que nos rodea.

1.4. Una mirada artística trabajada y con varios antecedentes

Prueba de que González tiene una profunda conciencia artística de lo que implica hablar del fin en esta época y de que lúcidamente busca trabajarlo en su novela es el testimonio que nos da en *Asombro* (2021), libro que reúne como en una suerte de poética las ideas y reflexiones del autor sobre su escritura, y en donde encontramos una sección dedicada a su última obra publicada. Hablando como instancia narrativa autoral claramente diferenciada del personaje, afirma que en los sentimientos con los que dotó a Ignacio “[h]ay interés y asombro, y tal vez sea ese, su asombro ante el final de su tiempo, que es el final del Tiempo, lo que define sus

momentos últimos”; continúa diciendo, a propósito de su visión del fin plasmada en la novela, que: “No somos entes autónomos. Pienso que nuestra individualidad es ilusoria. [...] Un territorio nos define y nos amarra, igual que a los pájaros” (172-173). Por el tipo de novela ejecutada y los comentarios hechos sobre la propia obra, podemos vislumbrar que para González escribir esta novela sobre el fin del Pacífico conllevó la configuración de una meditada actitud crítica y filosófica ante el mundo, como la que hemos venido examinando hasta el momento.

En esa misma línea, conviene recordar, como vimos, que la compleja visión artística del autor también se manifiesta claramente en la invitación que nos hace en el epígrafe a buscar en su propia poesía pistas que permitan dilucidar aspectos centrales de la ficción. Así pues, para ahondar un poco más en la exploración de la toma de posición particular que asume González por medio de la idea del fin —entendido este último en la novela como el evento concluyente y a la vez poco seguro que en el seno mismo del tiempo es capaz de abrir las posibilidades de un destino compartido e indisociable para el tiempo humano y natural— no está de más volver sobre un aspecto de su visión lírica de la existencia que refuerza lo que se plantea en la novela. La representación de los tiempos del fin que advertimos en el contexto de *El fin del Océano Pacífico*, y que tiene allí una función narrativa y estética específica, encuentra una importante fuente de sustento en su poesía. Como sostiene Pérez Moreno a propósito de las temporalidades humana y natural, en *Manglares* “la voz poética descubre que la unidad con la que busca identificarse no está inscrita en la naturaleza como una esencia eterna que le permitiría escapar de la contingencia del tiempo. Todo lo contrario: el tiempo del yo y del mundo natural pueden corresponderse solo porque, en palabras de Benjamin: ‘La naturaleza lleva la historia escrita en el rostro con los caracteres de la caducidad’” (229-230). Y, podríamos ahora añadir nosotros, también por la formulación opuesta, que nos permitimos modificar un poco y que adquiere toda su carga de verdad ante las mutaciones ecológicas: “La historia lleva la naturaleza escrita en el rostro con el alfabeto de la finitud”. En este presente amenazado y alterado en que vivimos, ya no podemos separar lo que es del hombre y lo que es de la naturaleza, pues la “naturaleza” y el “humano” tradicionales ya no existen y todo nos atañe por igual como un concepto único.

De esta manera, podemos comprobar que en *El fin del Océano Pacífico* se despliega una evolución de la compleja comprensión artística del fin y del apocalipsis que el autor ha venido construyendo a lo largo de su carrera. Es decir: las actitudes que durante años ha madurado González en su escritura de prosa, y particularmente de poesía, encuentran en esta novela una

expresión o actualización particular dentro de la configuración del texto para servir a ciertos propósitos estéticos de revisión de un proceso histórico como el que estamos atravesando. De hecho, para continuar con esta idea, también hay que resaltar que el motivo del mar o el océano atraviesa toda la producción literaria de González, desde su primera novela, *Primero estaba el mar* (1983), pasando por su poesía y sus cuentos, hasta llegar a la última publicación que nos ocupa, razón por la cual es oportuno traerlo a primer plano.

El mar es un importante repositorio simbólico dentro de la obra del autor, tanto así que constituye un cimiento, un eslabón fundacional de su universo literario, universo que se inaugura con el epígrafe de *Primero estaba el mar*, un fragmento de la cosmología kogui que dice así: “Primero estaba el mar. [...] El mar era la madre. [...] Ella era el espíritu de lo que iba a venir” (8). Este mar primigenio y maternal que evoca allí el autor encuentra un cierre temporal, una terminación, en el final de nuestra novela: el océano ha cambiado radicalmente de sentido y de forma frente a la realidad degradada ante la que nos encontramos. La visión del autor, así como el mundo ante el cual reacciona, se han ido transformado a lo largo del tiempo, y del mismo modo han evolucionado los usos que le ha dado a este motivo literario cada vez más denso y nutrido, pues en el océano que aparece en sus textos puede estar cifrado tanto el tiempo del origen como el vertiginoso rumor de la caducidad y el fin¹¹. No es un azar, por tanto, que sea el océano Pacífico el elemento central que vehicule su idea del fin en la novela y, con esto, su valoración literaria de la experiencia histórica de las mutaciones ecológicas.

1.5. Un pensamiento apocalíptico a contracorriente

Como constatamos más arriba, para González la cuestión decisiva es permanecer en el tiempo presente del fin, saber que no se escapa al tiempo que pasa, que no se puede controlar, prever o profetizar un fin último y definitivo, ni mucho menos ubicarse más allá de él. Y si en González el océano estuvo primero y también está en el fin es porque su flujo, tan eterno como temporal, está antes y siempre, en el corazón mismo del devenir común de todo lo que existe. Este tipo de interpretación del fin permitiría recuperar la historia, la incertidumbre ante lo

¹¹ Esta transformación de símbolos poéticos como el mar al ritmo de la destrucción ecológica que notamos en González resuena con una de las ideas que expone el crítico Niall Binns en su aproximación a la crisis ambiental en la poesía hispanoamericana. Para él, en esta época la naturaleza y las palabras que la refieren entran en crisis y ocurre un agotamiento de las connotaciones simbólicas heredadas que cuestionan el lenguaje. La degradación ecológica, nos dice Binns, no solo impone cambios temáticos y estructurales, sino también cambios en las metáforas, en el lenguaje y en la imaginería (125-127).

inacabado del mundo que, en lugar de terminar para siempre con un cataclismo, debe reanudarse y recomponerse una vez tras otra. En efecto, según como aparece en el final de la novela que analizamos, esta manera de reactivar la duda y el temblor sobre los fines implica devolver a la historia humana una conexión terrestre y oceánica, materializar nuestra pertenencia al mundo, ya que el “mundo natural” recupera por su parte una importante historicidad y capacidad de participación que se le había negado. Es esta la manera que tiene el autor de llegar literariamente a captar el sentido filosófico de la experiencia de una condición histórica como la del presente, cuando hemos entrado a una zona nueva y desconocida que desborda las analogías que ofrece el pasado. En otras palabras: si González regresa al discurso apocalíptico y le da esta singular vuelta de tuerca en su novela, es para mostrar que posicionarse en el tiempo del fin supone, en el actual momento histórico de las mutaciones ecológicas, hacerse presente en una situación de arraigo que no tiene que ver con un simple respeto idealizado de la naturaleza, sino con una profunda sensibilidad y responsabilidad ante la conciencia de un devenir y un destino compartidos, representados en el relato por Ignacio y el océano Pacífico.

González logra en su novela pensar el fin de forma distinta para hacer frente a un presente en el que abundan las referencias y discursos apocalípticos. Dentro de su visión particular, la escatología sirve evidenciar que un modelo distinto de apocalipsis y una comprensión alternativa de su sentido son necesarios para volcarse en el tiempo presente y encontrar otras maneras de poner los pies en la tierra. En ese orden de ideas, *El fin del Océano Pacífico* hace un uso literario renovado de ciertos recursos del apocalipsis que sirve para acercarse a la desestabilización de ciertas categorías ontológicas fijas como el “mundo natural”. A diferencia del pensamiento de la modernidad occidental, que ha logrado ponerse al abrigo del tiempo que pasa, que se cree del otro lado del fin de los tiempos y de la historia, modernizado completamente y para siempre —y modernizando a otros por la fuerza (Latour, 221-223)—, el pensamiento de González está contra la idea de que la historia ya habría terminado, de que existiría una ruptura radical que nos separa del “mundo natural”, nos inmuniza ante cualquier novedad y nos obliga a ir solo hacia adelante. Por este motivo, la manera en que el autor toma posición ante este asunto en su novela revela que los valores axiológicos que dominan su pensamiento sobre el fin son de marcada tendencia contrahegemónica, que avivan un asombro ante lo que somos, la época inédita en que vivimos y el suelo sobre el que nos encontramos. El sistema ideológico de González que podemos captar a través de la configuración estética de su texto deja ver que, como creador, aspira a plantear la posibilidad de distribuir de otro modo las

fuerzas y capacidades entre los distintos agentes, y ofrece así al lector el asomo de una “cosmología” (Latour) que contrarresta aquella que es dominante.

En ese sentido, y recordando la referencia a la cosmología kogui que inaugura todo su universo literario, es legítimo proponer en este punto un acercamiento entre la visión del fin que el autor nos presenta en *El fin del Océano Pacífico* y las concepciones de un filósofo indígena brasileño contemporáneo como Ailton Krenak. En *Ideas para postergar el fin del mundo* (2021), Krenak desarrolla sus reflexiones acerca de este tema relacionadas con las circunstancias históricas en la que nos encontramos. Para él, como para su pueblo, todo es naturaleza, y todo en lo que se pueda pensar también lo es. Por ello, percibe que “la idea de que nosotros, los humanos, nos despeguemos de la tierra, viviendo en una abstracción civilizatoria, es absurda” (20), no obstante lo cual se ha convertido en la idea dominante que por siglos ha contribuido a que la “humanidad” niegue la pluralidad de formas de vida y de existencia de todos aquellos a quienes califica de “subhumanidad” (21-22). En su visión, hay que ser críticos de esa idea de humanidad homogénea y resistir el fin del mundo que se pregona en nuestro tiempo expandiendo la subjetividad, ampliando el horizonte existencial hacia otros pueblos humanos y no humanos. Para Krenak, mantener sus propias visiones y poéticas de la existencia, así como proponer otras nuevas y alternativas, son maneras de defenderse ante el fin y resignificarlo. Por tanto, en sus palabras, la “provocación sobre postergar el fin del mundo es exactamente poder contar siempre otra historia. Si podemos hacer esto estaremos postergando el fin, estirando un poco más el inicio del fin del mundo que se nos presenta” (23). En relación con lo anterior, gracias al entendimiento heterodoxo que propone de la idea del fin, podemos afirmar que la novela de González ofrece una mirada “otra” que, además de buscar una evaluación crítica del sentido de un momento histórico, también contribuye a postergar, a través del arte literario, ese fin del mundo tan anunciado al invitar a posicionarnos y pensarnos de manera diferente con respecto a la noción de final¹². *El fin del Océano Pacífico* pareciera pedir del público lector que entienda que, sin una construcción alternativa de la relación con lo diferente, sin una nueva organización de lo “otro”, no habrá cómo alejarse de estos tiempos del fin.

¹² El vínculo de González con ciertas tendencias del pensamiento indígena debe recordarnos la influencia decisiva que han tenido las racionalidades y espiritualidades de origen no occidental en el conjunto de su obra. Para ampliar este asunto, ver los artículos “Los cuentos de Tomás González y el budismo zen” de Yohanna Abdala-Mesa y “Experiencias de la totalidad en *Primero estaba el mar*, *La historia de Horacio* y *La luz difícil*” de David Rivera Mosquera, ambos incluidos en el volumen *El manglar de la memoria*.

Hemos comprobado que la idea del fin en la novela de González no está relacionada con una visión pesimista de condenación ni ofrece una promesa utópica de redención, que no se concentra en un ámbito estático de interrupción del tiempo, sino que subraya el interminable potencial transformativo del proceso histórico y del tiempo presente, por lo que el fin queda postergado y jamás definitivamente resuelto. En consecuencia, existe en la novela una tensión o ambivalencia permanente entre pesimismo y optimismo, entre un agudo sentido de crisis histórica y un fin que no puede llegar a ser concluyente, lo cual, de acuerdo con Parkinson, constituye un componente importante de algunos relatos con características apocalípticas (27-28). Este elemento se expresa en la composición de nuestra novela de un modo característico. En efecto, a pesar del matiz apocalíptico que observamos en *El fin del Océano Pacífico*, y de que la evocación del problema del fin podría sugerir un tipo de novela de tono grave, González decide tratarlo con humor y comicidad en ciertas ocasiones y hasta cierto punto de la narración, creando así un contrapunto entre lo cómico y lo serio que determina el estilo general de la novela, e incluso el carácter del personaje. Para hablar del fin, González se desprende de la solemnidad profética y se vuelca hacia lo prosaico, lo conversacional. En varios momentos, la risa y lo cómico sirven para exponer cierto lado ambivalente de la situación existencial y la circunstancia histórica problemática en la que se halla el personaje, pues se yuxtapone lo sobrio y lo risible, lo reflexivo y lo burlesco¹³. Por ejemplo, justo después de observar que “el sonido que las hormigas hacen en sus rondas por la selva arrasando con todo lo que encuentran a su paso [es] tan distinto del que produce la hormiga humana que se come de raíz la selva”, el personaje agrega: “Lo digo yo, que solo sé que nada sé”, frase que, según uno de sus hermanos, no debiera atribuirse a Sócrates sino al sabio chino Lao Tsé: “solo tsé que nada tsé” (154). Desde luego, esto no significa que pretendamos catalogar la novela como obra cómica, pues muchos momentos del texto y sobre todo la parte final exigen que descubramos la seriedad y complejidad de los problemas que se tratan. Lo que tenemos que preguntarnos es cuál es la ambición y el propósito de esta estrategia en la construcción del sentido de la obra.

¹³ En su libro *The Comedy of Survival: Literary Ecology and a Play Ethic* (1997), el biólogo y estudioso de la literatura Joseph Meeker desarrolla el argumento de que la comicidad y el sentido del humor son maneras de aferrarse a la vida, de superar el sentimiento trágico y metafísico que también es causa de la destrucción ecológica. Para este autor, la comicidad puede entenderse como una forma diferente de entender la relación con entorno y de enfrentarse a la angustia, pues salva a los personajes de la gravedad solemne y los lleva a tener un contacto más cercano con lo instintivo y lo animal que redundaría en un mayor respeto de las limitaciones naturales. Si bien sus ideas no pueden transponerse completamente a la novela de González, resultan estimulantes para pensar el componente cómico que esta incluye.

Por un lado, la comicidad en literatura impone como condición a la instancia lectora “divertirse”, pero también poner a prueba constantemente el sentido crítico ante lo dicho. Como dice el profesor Iván Padilla, se le impone asimismo la necesidad de abandonar una actitud ceremoniosa para descubrir una compleja situación con todas sus ambigüedades (59), recurso que usa nuestro autor para tratar la condición lamentable y cómica del ser humano en el mundo contemporáneo de las mutaciones ecológicas. Por eso la risa, para el personaje que se acerca al fin en la novela, “[e]s la alegría que vive siempre en nosotros, irreprimible, por debajo de la melancolía que nos produce nuestra historia y también la situación de ahora” (245). Por otro lado, y aún más importante, con este mecanismo que rescata de la tradición literaria occidental, González configura un lector ideal capaz de entender que, para acceder al sentido de la obra y de la condición histórica que evalúa a través de ella, debe ubicarse en la heterodoxia fuera de los discursos oficiales y admitidos, del peso y la seriedad de lo que se tiene por definitivo (Bajtín, 495-496), como es el caso de la visión del apocalipsis más comúnmente aceptada y característica de los esquemas epistemológicos de la modernidad que estudiamos más arriba. Al adoptar en la novela estos procedimientos, González busca provocarnos y estimular nuestro ejercicio crítico, cuestionar y desmitificar las convenciones, y poner todo esto al servicio de una exploración literaria de la existencia en las circunstancias históricas de las mutaciones ecológicas.

De esta suerte, en *El fin del Océano Pacífico* nos encontramos con una manera distinta de interpretar y entrar en contacto con la realidad, pues se evalúa desde un punto de vista alejado de las certezas de las ideas recibidas. Al utilizar lo cómico y proponer un tiempo del fin presente en el que se derrumban las separaciones entre las historias del humano y del “mundo natural”, González revela su tipo especial y no hegemónico de conciencia histórica, a la vez que da forma literaria a una compleja e inestable experiencia humana. La comicidad, la ambivalencia apocalíptica de optimismo y pesimismo, y su empleo en función de las preocupaciones ecológicas del autor, no significan una pérdida de juicio crítico o de compromiso ante la historia. Por el contrario, es en parte gracias a esto como logra poner en tensión diferentes discursos e invitar a un entendimiento diferente de las amenazas y los fines que nos rodean, lidiar con un presente en crisis y un futuro en peligro sin caer por ello en la inevitabilidad del cataclismo. En este sentido, para la visión de las mutaciones ecológicas que González nos presenta en su novela podrían aplicar las siguientes palabras de Latour: “nuestra pasión apocalíptica no tiene otro objetivo que el de impedir el apocalipsis. Somos apocalípticos únicamente para equivocarnos.

Únicamente para volver a gozar cada día de la oportunidad de estar aquí, *ridículos pero siempre de pie*” (244; el énfasis es nuestro).

1.6. Breve filiación literaria de la obra

Por último, para explicar la toma de posición y la particularidad de la propuesta estética de González en *El fin del Océano Pacífico* es necesario que nos aproximemos a la manera como el autor y su texto se inscriben en el campo de la novela colombiana, pues, como afirma el sociólogo Pierre Bourdieu, toda creación literaria se inserta necesariamente dentro del espacio de posibilidades que ofrece el campo al que pertenece en una época determinada (345). Según hemos comprendido, la idea del fin influenciada por preocupaciones apocalípticas es uno de los elementos narrativos centrales que permiten vehicular en la novela la búsqueda del sentido filosófico subyacente a las actuales condiciones históricas. Esto no puede dejar de recordarnos que una de las obras canónicas de la literatura colombiana del siglo XX —si no la más canónica de todas— tiene como uno de sus problemas esenciales la exploración apocalíptica de los principios y los fines de los individuos y de la historia. Por supuesto, nos referimos a *Cien años de soledad*, una novela que, según Parkinson, utiliza las pautas del apocalipsis bíblico para estructurar y dirigir la ficción (39-40). En ese sentido, podemos afirmar que la novela de González se posiciona literariamente en estrecha relación con la obra garciamarquiana, en la medida en que reformula un motivo clave del canon y de la tradición más consolidada de ese país, tanto más cuanto que desde el interior se hace saber al lector que existe una conciencia artística que dirige tal decisión. Efectivamente, en la segunda referencia al apocalipsis y el fin de los tiempos que aparece en la novela, son el plástico y los bebés con cola de cerdo los que se convierten en heraldos de esa situación. Ignacio comenta lo siguiente:

Durante las fiestas se oyó reguetón puro tres días con sus noches [...]. Si acaso aquello es música. Si lo es, es la del fin del mundo en este trópico donde el final de los tiempos se anuncia con plásticos en las playas, música de retardados arrechos y bebés con cola de cerdo. Otra vez tengo este dolor en la boca del estómago y este sabor amargo. Música con cola de cerdo. (128).

Como el público lector probablemente recuerde, en *Cien años de soledad* asistimos a la crónica, de principio a fin, de la familia Buendía y de su pueblo. Al final de la novela, nos enteramos de que los pergaminos de Melquíades contienen la historia de Macondo escrita con cien años de anticipación, y que el final del linaje de los Buendía y de su pueblo estaba previsto

desde el principio. El cataclismo que acaba para siempre con ellos, ese “huracán bíblico” que evoca el narrador (559), ese “viento profético que [...] había de borrar a Macondo de la faz de la tierra” (397), tiene lugar en el mismo momento en que el último sobreviviente de la estirpe, Aureliano Babilonia, termina de descifrar la historia de su familia escrita en los pergaminos. Aureliano comprende entonces que su historia se ha terminado, que ha llegado aquel niño con cola de cerdo al que se comen las hormigas profetizado tanto tiempo antes. Esta manera de configurar el relato novelesco y de abarcar la idea del fin es radicalmente diferente de la que encontramos en *El fin del Océano Pacífico*. Por una parte, el modo de interpretar y de narrar la historia y el fin que García Márquez despliega en su texto asume una acentuada perspectiva mítica. *Cien años de soledad* es una ficción global en la que se resume todo un mundo desde su creación hasta su destrucción, en la que todo lo que acontece se observa desde un punto atemporal más allá del fin, y es precisamente esta capacidad de ver la historia por entero la que le permite conferir un significado mítico a la historia (Parkinson, 53). Macondo se convierte en una cifra mágica de la geografía y la historia del mundo latinoamericano en donde no existe una distinción clara entre el mito y la historia, y es esta estrategia artística la que faculta a la novela de García Márquez para buscar un sentido a los problemas que le preocupan.

Este tipo de narrativas del “realismo mágico” que influyeron tan poderosamente en toda la literatura latinoamericana posterior pueden caracterizarse, en palabras del crítico Roberto González Echavarría, como “ficciones del Archivo”, que se preocupan por recuperar y problematizar los relatos a través de los cuales se ha contado la realidad latinoamericana desde el periodo de la conquista y la colonia. Los autores de estas novelas tenían la intención de crear nuevos mitos sobre el continente, de regresar al origen para reescribirlo y reinterpretarlo. La historia jugaba un rol crucial en la creación de estos mitos por ser el depósito en que se guardan todas las visiones, por lo que una novela como la de García Márquez “transforma la historia de América Latina en un mito originario a fin de verse a sí misma como el otro que todavía habita el comienzo” (46). Pero al ir demasiado lejos en la ficcionalización del Archivo, entendido como repertorio de discursos relacionados con el poder, las novelas de esa índole terminaron por encerrarse en una prisión de relatos que impuso ciertos moldes expresivos como el de la vuelta al origen. Así pues, la norma estética que impuso el “realismo mágico” se alejó progresivamente de la realidad del sujeto y su experiencia de la historia. Fue olvidándose de considerar la subjetividad en su dimensión histórica, de preocuparse por explorar y entender las vivencias de un individuo en su contexto a través del trabajo de la imaginación.

González se aparta claramente de esta solución estética y de las fórmulas compositivas que ofrece, pues para ocuparse del problema histórico de las mutaciones ecológicas no le interesa adoptar un abordaje mítico o mágico de la historia ni de la idea del fin. Poner en perspectiva las dos obras y sus respectivos usos de recursos apocalípticos ayuda a comprender la distancia que separa los problemas que importan e inspiran a cada uno de los novelistas y que influyen en sus respectivas visiones del mundo. Esto testimonia la acuciante necesidad histórica que tiene el autor de *El fin del Océano Pacífico* de buscar otras estrategias textuales, de acercarse a otro tipo de expresión literaria, a otra manera de concebir el fin y de narrarlo, lo que implica asumir una posición ética distinta de cara a la realidad, unos principios alternativos para aprehender e interpretar la situación del mundo que atravesamos. A diferencia de su predecesora garciamarquiana, la novela de González propone una concepción de un tiempo presente del fin, para lo cual intenta captar la vida en movimiento, en el instante, tal como es. Aunque no se inscribe en una tradición realista o naturalista, se preocupa por que los lectores reconozcamos unas circunstancias sociohistóricas precisas y verosímiles con la intención de develar la esencia de ciertos problemas concretos de la realidad actual y expresar una actitud ante ellos. Por este motivo, concibe un personaje que se confronta con el presente, con el “mundo natural” repleto de basura del Pacífico y con un fin de los tiempos que no es ni profetizable ni concluyente, sino que se torna actual y potencial¹⁴.

Por otra parte, el narrador/personaje que concibe González para su novela no es uno que conoce el destino que aguarda al mundo en su totalidad, como en la novela de García Márquez, sino uno a través del cual se explota la fórmula narrativa de la corriente de la conciencia para tratar de indagar por el sentido que los problemas adquieren en el interior del personaje y cómo estos afectan su conciencia. De tal modo, en *El fin del Océano Pacífico* adquiere notable importancia la configuración de un tipo humano particular que se enfrenta al problema existencial e histórico del propio fin y del fin del océano Pacífico en el que está inmerso. El hecho de que esta novela de González logre tratar literariamente esta serie de cuestiones profundas acerca de las circunstancias históricas y su relación con el destino humano, acerca

¹⁴ De hecho, en la novela de González hay un cuestionamiento explícito de la idea de profecía, un elemento importante para pensar en el asunto del fin y que ocupa un lugar central en la configuración narrativa de *Cien años de soledad*, donde la historia y su desenlace están decididos de antemano. Ignacio nos cuenta de un amigo suyo que era profeta, “pero de lo que fuera pasando” y continúa diciendo que, al fin y al cabo “todos somos profetas”. Socarronamente, agrega: “Profetizo que me van a crecer las uñas de los pies; profetizo que si esto sigue así me quedo calvo” (38-39). El fin en la novela de González no gira en torno de la profecía, de la que este se burla, sino de la evidencia de un mundo alterado y contaminado.

de la relación ontológica del individuo con el “mundo natural” en el marco de las mutaciones ecológicas, acerca de la interpretación del fin y acerca de los cuestionamientos y la experiencia existencial que dicha interpretación conlleva, todo sin ser panfletaria o conceptual, es un meritorio logro estético. Es allí donde debe buscarse su significado histórico y cultural, y es eso lo que debiera ganarle un lugar más visible en la crítica y en el campo literario de la novela colombiana contemporánea.

Para completar este rastreo genealógico de la novela de González y distinguir mejor el lugar en el que se ubica dentro de las letras colombianas y latinoamericanas actuales, cabe poner sobre la mesa algunos de los desplazamientos experimentados recientemente por la narrativa en dichos territorios que han registrado ciertos investigadores. Según la crítica Francisca Noguerol, si a finales de los años 90 y durante la primera década del siglo XXI los rasgos más relevantes de la mayoría de obras de la generación más notoria de escritores de ese periodo están marcados por una voluntaria “extraterritorialidad” producto de la globalización y el triunfo del neoliberalismo, en las décadas subsiguientes las cosas han cambiado. Para ella, el optimismo expuesto ante el progreso, el productivismo y la globalidad ha sido abandonado en la narrativa latinoamericana en favor de escrituras que ahora denuncian y expresan con lucidez “las consecuencias de la implantación del Capitaloceno en nuestras vidas” (62). Similar tendencia encuentra el crítico Eduardo Becerra, para quien de un “discurso de la abundancia” típico de cierta euforia neoliberal, hemos pasado a una significativa cantidad de propuestas narrativas que señalan “los efectos desastrosos que los proyectos del pasado inmediato dejaron como legado” (2016, 257), sin que esto signifique reivindicar ecológicamente formas de vida tradicionales o ancestrales. En un artículo más reciente, el mismo crítico insiste en esta idea y señala que asistimos en la literatura latinoamericana a un giro hacia imaginarios locales en que se acentúan fuertemente las consecuencias devastadoras que han tenido las políticas del neoliberalismo global en su invitación a una “sobrexplotación consumista” (2020, 80). Este viraje sobre el que llaman la atención Noguerol y Becerra tiene una profunda significación histórica de cara a un presente marcado por el Antropoceno y podemos decir que *El fin del Océano Pacífico*, en la lectura que hace de las actuales mutaciones ecológicas como núcleo de su apuesta estética, es una novela que sigue el hilo de esta tendencia —que, por supuesto, no es la única, sino que coexiste con muchas otras—, lo que a su vez devela ciertas afinidades axiológicas de su autor.

En el caso específico de la literatura colombiana contemporánea, el investigador Sebastián Saldarriaga argumenta que puede distinguirse la aparición de un “giro rural” en la narrativa de ese país, un retorno a espacios no metropolitanos que va en contravía de la literatura predominantemente urbana de los años anteriores. Según él, como un elemento fundamental del campo es la naturaleza, en algunas obras del “giro rural” se abre la puerta a una reflexión o aproximación a lo natural, lo que representa “un cambio en la mirada al incorporar elementos que habían recibido menos atención en las narraciones de la violencia en Colombia, como el daño a los ecosistemas” (57). Asimismo, el investigador Raymond Williams señala la aparición de un “regionalismo del siglo XXI”, un “regionalismo posmoderno” en que lo local y lo regional se conectan con lo global para crear lo “glocal” (25). En realidad, la obra de González siempre ha mostrado una preocupación por contextos rurales regionales y espacios naturales locales, así como una apreciable sensibilidad ecológica, por lo que no podríamos decir que lo que apuntan Saldarriaga y Williams constituye enteramente una novedad en su narrativa reciente, más allá de ciertos elementos puntuales. Sin embargo, sí podemos afirmar que, en su última novela, el autor trata estos problemas de una manera singularmente distinta a como lo había hecho antes y se posiciona de otra manera, pues se propone evaluar prioritariamente las mutaciones ecológicas del Antropoceno en las que ahora estamos definitivamente sumergidos. La sugestiva evolución del pensamiento de González, su constante experimentación y su fuerte compromiso con la historia tanto de Colombia como del mundo lo convierten en un escritor con un alto valor en el panorama de la literatura que se escribe en español actualmente. De ahí la gran relevancia que adquiere expandir el diálogo crítico sobre su última novela —que hasta ahora no ha merecido suficientes análisis y que aquí invitamos a continuar—, pero también sobre su obra en general.

Con los argumentos expuestos en este capítulo hemos querido proponer una lectura de la última novela publicada de Tomás González cuyo objetivo fue dilucidar cuáles son las funciones narrativas que allí ocupan la idea del fin y la utilización de ciertos procedimientos apocalípticos. Tras analizar cómo se presenta al lector todo aquello en la sintaxis narrativa de la novela, comprobamos que, más que un simple recurso estilístico, la idea del fin es un elemento estructurante del texto por medio del cual el autor perfila su reacción ante los problemas que le preocupan. Para captar el sentido histórico y filosófico de las circunstancias de las mutaciones ecológicas, González da forma literaria a un tipo de fin o de final que tiene implicaciones axiológicas fundamentales en tanto revela los valores que guían su interpretación particular de la actual condición histórica. En este sentido, la forma artística del discurso

literario elaborado por el autor en *El fin del Océano Pacífico* está íntimamente relacionada con el desplome que propone de la barrera que separa las historias del mundo humano y del “mundo natural”, con la invitación a imaginar otras distribuciones de agencias y con la idea de un fin que no escapa del tiempo que pasa, pues es la única manera de volver la mirada sobre lo que ocurre ante nosotros y lo que tenemos bajo nuestros pies. González se aleja así de las concepciones dominantes del apocalipsis en las sociedades occidentales modernas y se acerca a un modelo de pensamiento y de sensibilidad antihegemónico. Otros recursos narrativos como la comicidad contribuyen al cumplimiento de este objetivo estético, así como la toma de posición que le permite al autor entrar al campo de la novela colombiana enfrentando, alrededor de la idea del fin, una de sus poéticas más consagradas, a saber, la del “realismo mágico”, a la vez que inscribiéndose en otras tendencias narrativas recientes.

Como planteamos un poco más arriba, el empleo permanente del flujo de conciencia hace que en la novela de González también se vuelva central la exploración de determinado tipo humano, de determinada experiencia existencial, cristalizada en el personaje/narrador. Por ello, es necesario entender y diferenciar la intención valorativa del autor y el carácter crítico que atribuye al personaje/narrador, percibir las diversas funciones que este desempeña en el relato y las razones de su presencia en la novela. En efecto, González logra con Ignacio cuestionar la actitud representada en su personaje y a la vez hacer tomar conciencia al lector de los problemas de la existencia en ciertas condiciones, y con esto, de las incongruencias, paradojas y contradicciones que presenta el actual proceso histórico. Esto es precisamente lo que nos proponemos mostrar en la segunda parte de este trabajo en lo tocante a *El fin del Océano Pacífico*. Pero antes, veamos cuál es la propuesta que trae Julio Paredes, ese otro gran escritor colombiano, cuál es el renovado encuentro novelístico con el “mundo natural” al que él nos conduce.

2. *Aves inmóviles*: un trabajo literario con la taxidermia para evaluar el fenómeno de la extinción

La última novela publicada por Julio Paredes antes de su muerte en 2021 fue *Aves inmóviles* (2019), artefacto literario de notable complejidad cuyo principal eje retórico y semántico es el fenómeno de la extinción, tanto en su dimensión histórica como filosófica y estética. En efecto, esta novela puede leerse como una respuesta ante la situación histórica inédita que representa la sexta extinción masiva, como consecuencia de la cual la percepción que tiene el ser humano de su lugar en el “mundo natural”, en los ciclos de vida y muerte, se ve profundamente alterada. La extinción, la desaparición y la muerte, así como la creación —su contrapartida—, son problemáticas de orden metafísico que adquieren en la novela un papel protagónico, y que se cargan de sentido dentro del contexto de evaluación estética de la época en la que nos encontramos que el autor nos propone.

Paredes construye en *Aves inmóviles* una narración anclada en la historia contemporánea que reflexiona sobre la extinción a partir de la problematización de la práctica de la taxidermia, una técnica o medio de conocimiento bastante particular creado en condiciones específicas para dar cuenta del “mundo natural” y del reino animal. De manera que, en las páginas que siguen, vamos a analizar cuáles son los mecanismos que utiliza el autor para estructurar su toma de posición respecto a la situación de la extinción y de las mutaciones ecológicas a través de un diálogo con el aparato discursivo y el lenguaje plástico de la taxidermia; exploraremos, asimismo, cómo lo anterior sirve también para crear en la novela un espacio metaficcional y metatextual en el que el autor plantea cuestionamientos sobre las funciones de la literatura y el arte de cara a las transformaciones del presente.

Con estos propósitos en mente, vamos a ocuparnos en este capítulo, en un primer momento, de comprender el modo en que Paredes hace aparecer la taxidermia en la novela en tanto práctica significativa —dotada de ciertos objetivos y búsquedas estéticas— que negocia con una rica tradición de la historia cultural de Occidente. Posteriormente, una segunda parte estará dedicada a estudiar cuáles son las razones y valores que mueven al autor para edificar la forma arquitectónica de su novela en interacción no con la taxidermia más tradicional, sino con ciertas manifestaciones contemporáneas de dicha práctica. Una vez aclarado este punto, nos consagraremos en un tercer momento a analizar la importante dimensión metaficcional de la novela, que logra sugerir nuevos derroteros literarios para afrontar los retos actuales al hermanar

y cuestionar diversos lenguajes artísticos. Finalmente, para encontrar su lugar en el panorama de las letras contemporáneas y ver cómo entra en el campo de la novela colombiana reciente, atenderemos el tipo de novela que practica Paredes en *Aves inmóviles* y expondremos la filiación en la que busca inscribirse.

2.1. Marco narrativo y coordenadas iniciales

Aves inmóviles narra en primera persona la historia de Ricardo, un taxidermista que ejerce su oficio en el taller que tiene en su casa en la ciudad de Bogotá. Como sucede con la mayor parte de taxidermistas, hace algún tiempo que Ricardo ha heredado de su padre el negocio, quien a su vez lo había heredado del suyo, en una línea de transmisión generacional que corre el riesgo de llegar a su fin por las dificultades económicas que atraviesa el personaje en la novela. Con su casa hipotecada y en manos de los bancos, en un intento final por “detener o, por lo menos, aplazar un desastre que adquiriría poco a poco una dimensión que amenazaba con el colapso” (16), Ricardo decide aceptar realizar la taxidermia de un caballo de paso fino llamado Saturno, un trabajo de montaje que desde el principio identifica como un gran despropósito por múltiples razones. Pero, a pesar de las serias dudas que le provoca, es un encargo que, como le recuerdan algunos de sus allegados, le proporcionaría dinero suficiente para salvar el taller, preservar por un tiempo una ocupación en riesgo de desaparecer como forma de vida y continuar con los proyectos artísticos de carácter más personal vinculados a la taxidermia —que son, de hecho, aquello que verdaderamente le interesa al personaje—. Ricardo mismo, en conversación con Jorge, uno de sus colaboradores más cercanos, admite que si el trabajo de taxidermia del caballo no funcionaba: “tendría que cerrar el taller. No habría marcha atrás. De alguna forma, los dos éramos los custodios de una memoria que estaba a punto de desaparecer, en una lenta caída libre” (82). La decisión de emprender ese montaje —tomada en primera instancia para intentar salvar su oficio de la extinción y de la ruina pese a la enorme reticencia que le genera la tarea que debe llevar a cabo— es el acontecimiento con el que se inaugura la ficción, y es alrededor de él y de sus vicisitudes que va a girar una parte importante del argumento.

De tal forma, uno de los primeros contactos que tenemos con la taxidermia en la novela nos habla, por un lado, de las condiciones materiales y económicas de su ejercicio, particularmente en un país como Colombia, y, por el otro, de los propósitos radicalmente distintos (incluso contradictorios o conflictivos) a los que puede servir esta práctica, de las

diversas motivaciones y códigos de principios que pueden estar detrás de su realización. Respecto a lo primero, conviene resaltar el hecho de que la novela pone el foco en un quehacer atípico, y así ilumina y da visibilidad a una actividad cuyo gremio y forma tradicional de operar están cada vez más dispersos y reducidos, casi a punto de desvanecerse, por lo que constituye una de las varias manifestaciones de la idea de extinción con que acá trabaja Paredes. El personaje principal comenta en estos términos las condiciones generales de ejecución de su labor: “Por estos territorios [...] no era un secreto que la taxidermia había entrado también en un irreversible proceso de extinción y que nos arrastraba a los pocos que aún la practicábamos como negocio y forma de sustento” (26). En lo que concierne a lo segundo, resulta fundamental subrayar que la novela pone en escena ante la instancia lectora, de entrada, la flexibilidad semántica e interpretativa con que cuenta la práctica de la taxidermia, la ambigüedad que le es inherente y la capacidad que tiene para movilizar distintos sistemas de valores relacionados con el “mundo natural” y animal. En efecto, y como veremos detalladamente más adelante, lo que no le permite a Ricardo desde un inicio abrazar en su fuero interno la idea extravagante de hacer la taxidermia del caballo de un hacendado es la manera en que entiende los fundamentos morales y los objetivos profundos de su oficio, no obstante los beneficios pecuniarios que el proyecto le pueda reportar.

Por otra parte, esta maleabilidad o heterogeneidad epistemológica de la labor a la que se dedica el personaje anuncia un factor que tendrá un considerable peso en la obra: la novela va a evidenciar que, gracias a su potencialidad expresiva —y producto de la conciencia del cambio histórico que representa la extinción masiva de las especies y de la biodiversidad—, la taxidermia ha entrado de a pocos, pero cada vez con más fuerza, en los circuitos del arte contemporáneo, hecho que el autor percibe con agudeza y que logra tramar en el tejido literario en distintos niveles, sobre todo a través de las búsquedas estéticas que persigue Ricardo a lo largo de la narración. Por este motivo, para enriquecer la lectura de la novela y captar más sensiblemente la evaluación de la situación histórica de la extinción que nos propone por medio del trabajo literario con la taxidermia, debemos preguntarnos, en un constante diálogo con el texto, qué es exactamente esta práctica, cómo ha funcionado a lo largo del tiempo y cuáles son algunos de sus nuevos horizontes.

Según los planteamientos de la antropóloga Lucienne Strivay, la taxidermia es una práctica entre varios mundos que ocupa, hoy en día más que nunca antes, un espacio social bastante incierto (251). Al servicio de objetivos sumamente diferentes, puede ser utilizada para

exhibir e identificar especies en colecciones dentro de museos o gabinetes, para celebrar la virilidad y las habilidades cinegéticas con trofeos de caza, para inmortalizar la memoria de una mascota querida, para documentar una especie en peligro, para preservar conocimiento y ayudar en la pedagogía de la ciencia, para decorar una pared o un artículo de moda, para divertir, para espantar y, más recientemente, para hacer arte (Strivay, 252-254). De acuerdo con las motivaciones que guíen sus condiciones de fabricación y recepción, la taxidermia puede producir resultados en extremo diversos, lo que hace de ella una ocupación compleja y controvertida, tanto más cuanto que nos encontramos en un momento de extrema reconfiguración de nuestra relación con el mundo y los seres que lo habitan. Esta es una de las razones básicas por las que el montaje del caballo resulta inaceptable y absurdo para Ricardo. Lo cierto es que quien hace o quien consume taxidermia hoy en día está negociando constantemente con la vida y la muerte de los animales, con el arte y con la ciencia, con lo visible y lo invisible, con esferas sociales muy diversas; es por esto por lo que se puede decir de esta actividad que se encuentra en el cruce de varios mundos. Además, la taxidermia se ofrece como un tipo particular de “tecnología” (Strivay, 259), esto es, como un instrumento de creación de sentido que media entre el mundo humano y el reino animal y vegetal, y que produce con los dispositivos que le son propios unos objetos de naturaleza inestable y fronteriza. Así, la taxidermia es, en definitiva, una labor cargada de tensiones irresolubles que no ofrece respuestas fáciles, un auténtico catálogo de paradojas, característica que Paredes sabe aprovechar literariamente a lo largo de la novela que nos ocupa.

A pesar de todas las ramas, estilos, incentivos y apetitos que alimentan el campo de posibilidades de la taxidermia, la investigadora Rachel Poliquin sugiere que, en mayor o menor medida, en cualquier taxidermia pueden identificarse varios tipos de *deseo*: el de desorientar y provocar asombro, el de capturar la belleza del animal, el de presentar un espectáculo, el de construir narrativas sobre el orden del mundo, el de utilizar las metáforas y alegorías que subyacen a la forma del animal, y el de esbozar un gesto de remembranza (39-40). Por consiguiente, para llegar al núcleo de la reacción que Paredes configura en su novela ante la situación histórica de la extinción y entender el alcance de sus ambiciones literarias relacionadas con el uso de la taxidermia, es menester que examinemos cuáles son los principales deseos con los que dota a su personaje y cómo caracteriza y problematiza el quehacer que este ejerce.

2.2. La taxidermia como ilusión y mimesis

En el transcurso de la narración, Ricardo manifiesta en repetidas ocasiones la visión que tiene de su oficio y de los preceptos que lo rigen, empezando por aquellos que se desprenden del sentido etimológico elemental de la palabra con la que se lo designa. Del griego *taxis*, orden, y *derma*, piel, taxidermia quiere decir literalmente el arreglo artificial de la epidermis, que es la fachada o la capa más exterior de un ser vivo, aquella que remata su forma. Ricardo nos hace notar con su relato que la taxidermia consiste típicamente en una suerte de reintegración formal del animal que demanda, en primera instancia, preservar con sumo cuidado las plumas o la piel del cadáver. La idea es recomponer estos elementos de exterioridad del modo más fidedigno posible para después recubrir con ellos el armazón interno creado para dar cuerpo a toda la estructura. Por lo tanto, la intención inicial es replicar la realidad del animal según las leyes de la mimesis, producir, como dice Ricardo, “la ilusión de una vida activa” (46), de un aliento recobrado que se sobrepone a la disolución que trae el paso del tiempo. Así, la taxidermia podría definirse, en primer grado, como una operación contra la muerte que insufla una materia ficticia a los restos mortales del animal buscando restaurar la forma, los gestos, destellos y actitudes propias de cada uno, como si acabaran de ocupar las posiciones en las que se nos ofrecen a la vista y estuviesen a punto de moverse. Este es el deseo central que mueve a Ricardo con una parte de sus montajes, específicamente con los que están destinados a convertirse en modelos de estudio. Por eso, una de las lecciones fundamentales que había recibido el personaje de la novela por parte de su abuelo era que “la verdadera naturaleza de la taxidermia estaba en la búsqueda de la autenticidad y, en consecuencia, de la verosimilitud” (56), criterios que se conjugan con un impulso por “borrar las fronteras de la muerte gracias a un montaje verdaderamente profesional, metódico, atento a cada uno de los detalles” (106).

Esta reconstrucción del cuerpo del animal para que nuevamente se parezca a la vida, para que tenga “la solidez de un organismo auténtico” (19) y la consistencia original de cada una de sus partes, y dé la impresión de ser una estructura animada, es una aspiración que vuelve a las taxidermias espejismos que se mueven en un terreno cercano al fingimiento o a la fantasía. En esa medida, para el taxidermista el margen de error es mínimo durante todo el proceso, pues sus artificios quieren hacer creer a quien observa que el animal realmente subsiste en la postura perpetua que quiso darle, quieren hacer sentir a quien se acerca que allí late un palpito oculto, quieren hacerlo olvidar —para que entre de lleno en la ilusión, aunque sea por un momento— que debajo de la piel o las plumas cosidas lo único que hay es un soporte fabricado a la medida.

De ahí la enorme importancia que regularmente se le atribuye a la autenticidad de la forma y al cuidado en todos los detalles, entre los que, como aclara Ricardo, los ojos tienen una repercusión considerable: “la perfección de un montaje se encontraba, por encima de todo, en los ojos, en una mirada clara que transmitiera la disposición natural del animal montado e hiciera olvidar la sensación de tener al frente una criatura en realidad ciega, con dos simples cristales en vidrio o acrílico” (56).

Cabe anotar, sin embargo, que esta prescripción de veracidad y credibilidad ha estado asociada tradicionalmente en la historia de la taxidermia a una persecución de la “verdad objetiva” del mundo natural y animal (Strivay, 258), una perspectiva que será puesta en duda por Ricardo en varias oportunidades porque, como explicaremos un poco más adelante, ha alineado ideológicamente por un buen tiempo y con implicaciones significativamente desafortunadas a la taxidermia con las vertientes más clásicas de la ciencia natural. Ahora bien, además del mandato de verosimilitud que se le impone a la taxidermia en su práctica convencional, sobre ella también pesa la condición de procurar reproducir un tipo de belleza especial relacionada con el valor de la anatomía, la corporeidad y su disposición a la vida y al movimiento. En el caso de Ricardo, alcanzar esa belleza corpórea es una pretensión que no se puede pasar por alto, puesto que, de acuerdo con lo aprendido por el protagonista de otros de sus maestros, el profesor Legod, “la taxidermia no solo cumplía con un empeño de la memoria sino con la fugaz ilusión de la belleza animal, con la piel intacta” (35). La novela nos indica que, para poder satisfacer esas expectativas, el taxidermista debe contar con una sensibilidad especial que lo obliga a dedicar un gran esfuerzo diario a intentar comprender cada una de las funciones y enigmas que presentan la vida y la anatomía del animal.

2.3. El taxidermista en su taller

Una de las características originales de la obra de Paredes en su trabajo literario con la taxidermia tiene que ver justamente con el hecho de que adentra al público lector en el taller de una persona que se dedica a esta labor, que se preocupa por mostrar de cerca el universo en que se mueve día a día y aquello que ocurre en la ejecución de sus actividades singulares. De acuerdo con lo que afirma Strivay, al hablar de este oficio no es común interesarse de manera prioritaria por la experiencia del taxidermista mismo, en su taller, confrontado a los cuerpos, las técnicas y las expectativas (257); sin embargo, *Aves inmóviles* enfoca directamente esta vivencia y dedica a ello una parte considerable de su atención. La novela nos hace notar, por

una parte, la enorme preparación que exige cada taxidermia, debido a lo cual podríamos describir a Ricardo como un sofisticado artesano de los cuerpos en su empeño por reinventar las formas del animal. Cada uno de los proyectos que piensa o realiza, desde las aves hasta el caballo, requiere un riguroso trabajo y un amplio conocimiento: debe documentarse tanto como pueda, acumular fotografías e imágenes, elaborar dibujos bocetos y moldes, dominar la paleta de colores, conocer las técnicas de esculpido, todo con la intención de entender a cabalidad cada uno de los elementos y propiedades que conforman al animal y poder alejarlo de la desaparición con su obra.

La necesidad y el deseo de descubrir pacientemente a estos seres hasta en los rincones más recónditos, de explorar a fondo su quietud y su movimiento, conduce al taxidermista de la novela a entablar con ellos una relación estrecha e íntima. Por otra parte, en el relato constatamos que, en este proceso intelectual y empírico de lenta reconstrucción de los animales que constituye la taxidermia, el personaje instauro con ellos un cara a cara, un piel a piel, que convierte el taller en el espacio propicio para un encuentro entre hombre y animal, pues el primero, solo de frente al segundo, termina fusionándose con él, estremeciéndose con sus músculos, con sus huesos y con los materiales con los que aspira a darle una nueva forma, cosa que produce una experiencia que desborda inmediatamente la objetividad o neutralidad mecánica característica del método científico. Por este motivo, cuando Raquel —una mujer que le despierta sentimientos y con la que intercambia de tanto en tanto— le pregunta qué piensa de la taxidermia, Ricardo contesta sin vacilación que, para él, “se trataba de una especie de relación secreta con el mundo animal” (60). Profundizar en este tipo particular de vínculo con los animales que Ricardo forja a través de su oficio es relevante para entender tanto el desarrollo posterior del argumento de la novela como el abanico de problemas que el autor pone en juego al evocar la taxidermia y hacer de ella el núcleo estructurante de su forma artística.

Para Ricardo, la taxidermia brinda la posibilidad de alcanzar una proximidad con el animal que parece haber dejado en él una “huella invisible” (108), un rastro que “circula en la química interna de [su] cuerpo” (60). De ese modo, comprobamos que su trato cotidiano con los cuerpos de los animales, su cercanía con ellos, la copresencia que se instala en el taller entre artesano y animal, han surtido un efecto que altera en el personaje la percepción propia y la percepción de lo que es un animal. A pesar de que la taxidermia surge de la manipulación de los cadáveres de los animales, es, paradójicamente, una técnica volcada hacia la vida y los seres vivos en general; por esta razón, en sus intentos incesantes por eliminar de ellos la ausencia

latente de animación, Ricardo ha llegado a un estadio vital en el que siente que no puede dissociarse claramente del resto de los seres que existen a su alrededor, sin que esto signifique tampoco que pueda confundirse enteramente con ellos. Así, Ricardo comenta que experimenta con los animales algo como un “lazo de profundidad casi mística” (59), puesto que ha tejido con ellos, gracias a su quehacer, una red de enlaces y de analogías que parten de la conciencia de un devenir compartido —una conciencia que se ha agudizado dramáticamente en el momento en que nos ubica la novela por la reciente noticia de una anomalía en uno de sus pulmones que le hace sentir la amenaza de la muerte¹⁵—. Para Ricardo, la taxidermia implica un descubrimiento de sí mismo y del animal que se da por medio de un intenso ejercicio de convivencia e intercambio que está más allá del lenguaje. Por ello, mientras trabaja en el montaje de un ave, nos presenta de la siguiente manera uno de los rituales esenciales que estima imprescindibles para cada uno de sus proyectos: “Observé el animal durante un largo rato, en silencio” (145). En ese sentido, dentro de su taller, el taxidermista de la novela encuentra un lugar para reunirse con el animal y —pese a la muerte o gracias a ella— formar comunidad con él en tanto individuo de irreductible singularidad y no solamente en tanto representante prototípico de una especie, en la medida en que logra mirar y ser mirado de forma tal que allí se establece una relación de sujeto a sujeto que escapa a las palabras.

Gracias a los estudios preparatorios y al trabajo de recomposición, Ricardo alcanza una compenetración con el ser que tiene al frente suyo, un reconocimiento, una reciprocidad en la proyección que ha ido desdibujando poco a poco en su experiencia las fronteras de categorías o dualismos tales como sujeto-objeto y humano-animal. La situación del taxidermista como nos la presenta *Aves inmóviles*, en el corazón mismo del oficio, es una situación singular cuya índole es difícilmente comparable con la de otra actividad, pues vemos que Ricardo le imprime a su trato con el animal muerto una actitud totalmente alejada de un puro mecanicismo. En consecuencia, todas las faenas que implica, “no desde una simple secuencia técnica del oficio, sino desde la reinvención de un cuerpo en apariencia ausente; la metamorfosis ilusoria bajo una reorganización morfológica traída de la muerte” (147), llevan a Ricardo a una desorientación ontológica en la que constantemente se ponen a prueba la conexión particular que construye con los seres que lo rodean y los lazos que los unen.

¹⁵ La cuestión de la muerte del personaje y el considerable peso que adquiere dentro de la economía global del dispositivo novelesco será tratada con más detenimiento en la segunda parte de este trabajo en la sección dedicada a dicho problema.

El taller de Ricardo se convierte entonces en un espacio poblado de presencias extrañamente inquietantes, a tal punto que pueden provocar en el observador la misma confusión que asalta al propio taxidermista en el ejercicio de sus labores. En su colaboración con la piel del animal, el personaje de la novela propicia el surgimiento de algo que lo sobrepasa, se convierte en el medio a través del cual una existencia nueva viene a instalarse en el mundo para perturbar las nociones más sólidas de quien la realiza, pero también de quien entra en contacto con ella una vez realizada. Gracias a ese piel a piel que facilita, a esa relación de sujeto a sujeto en la que se cruzan fronteras y se entablan comunicaciones, la taxidermia practicada por Ricardo en su taller conduce a una figuración que trastorna significativamente los puntos de referencia, por lo cual todo aquel que entra en ese espacio ingresa a una atmósfera particular donde el “mundo natural” adquiere características bastante especiales y misteriosas. Por tal razón, cuando Ricardo invita a Raquel a conocer el taller, ella se sobrecoge y le comenta que “le pareció entrar, de repente, a una especie de pequeño santuario, a un recinto en el que el mundo natural acabara de dar un vuelco” (57). De modo que, en el nivel de la recepción, la taxidermia también opera diversas maniobras de desorden perceptual y puede producir notables efectos.

En efecto, según aparece en la novela, el contacto íntimo con la taxidermia es capaz de transformar en el espectador la mirada hacia el animal. Esto es precisamente lo que le ocurre a Raquel. Al explicarle a Ricardo la sensación que tuvo en el rato que pasó explorando el taller, manifiesta que “la había desconcertado la idea de examinar un ser que se había transformado en algo más que un objeto inmóvil, coleccionable”, y continúa agregando que: “al verlas ahí, muertas, pero al mismo tiempo vivas, con el plumaje intacto, sintió que debía empezar a observarlas de una manera distinta cuando volviera a cruzarse con alguna” (60). Como podemos percibir, la taxidermia dibuja entre la vida y la muerte una frontera difícil de trazar con claridad, en virtud de lo cual tiene la capacidad de crear una experiencia estética en donde se ponen en escena de modo sugestivo aquellas propiedades intrínsecas que definen conjuntamente a los seres humanos y no humanos; por lo tanto, es una práctica que puede tener consecuencias concretas sobre las maneras de mirar y de mirarse, que puede proponer caminos distintos y alternativos de acercarse al mundo de existentes con el que convivimos, tanto para aquel que la practica como para aquel que la contempla. Allí radica una de las motivaciones que impulsaron a Paredes a construir la novela alrededor del universo discursivo de esa actividad y a adentrarnos en el enigmático taller del taxidermista.

Adicionalmente, un elemento crucial sobre la taxidermia que la narración nos señala es que, por su calidad de puesta en escena, este oficio es un medio creador de significado que vehicula sistemas de comprensión y representación del “mundo natural”. Los cuerpos de animales montados por Ricardo están destinados a exhibirse en un diorama, es decir, una instalación en la que la configuración, la disposición y el sentido del espacio y la topografía cobran especial relevancia para interactuar con aquellos cuerpos. Esta es la noción fundamental que distingue el dominio de la taxidermia de una simple disección. En ese orden de ideas, las obras de los taxidermistas necesariamente suponen el despliegue de un tipo de entendimiento acerca de los seres y los territorios —entendimiento que generalmente ha estado atravesado por una perspectiva científica, aunque no exclusivamente en el caso del personaje de la novela—, de un tipo de relacionamiento con esas instancias determinado por objetivos específicos, lo que lleva a la expresión de ciertas formas de responsabilidad relacionadas con los deberes que se cree afectan a la profesión. Son precisamente preocupaciones de carácter deontológico, aunadas con algunas inquietudes de otra clase, las que atormentan a Ricardo a lo largo de la novela cuando piensa en la taxidermia de Saturno que ha aceptado hacer para intentar salvar sus finanzas.

2.4. Algunas consideraciones éticas del taxidermista

La idea de montar ese caballo de paso fino provoca desde el principio en Ricardo un agudo sobresalto y una enorme reticencia. Según la visión del personaje, montar un animal de ese tipo para una exhibición particular en la hacienda del dueño constituye a todas luces un anatema dentro del oficio de la taxidermia. En esa medida, la perspectiva de llevar a cabo el trabajo lo enfrenta al dilema de discernir si para él tienen más peso los códigos que rigen su ocupación o la oportunidad de negocio y de alivio económico que representa el encargo. Es importante señalar que Ricardo insiste en varias oportunidades en que los únicos animales con los que trabaja son aquellos rescatados del tráfico ilegal, pertenecientes a “especies amenazadas y en peligro grave de extinción” (55) y que en su mayoría llegaban al taller en malas condiciones, algo que nada tiene que ver con un animal como Saturno. El extremo cuidado que tiene el personaje con la procedencia de los ejemplares muestra que su quehacer está guiado por un profundo respeto, por una auténtica responsabilidad de cara a los animales, de tal suerte que el proyecto de transformar el caballo en un trofeo no puede sino constituir para él un “capricho [...] de pretensiones dudosas” (37).

Lo que mueve a Ricardo como taxidermista es un intenso deseo de conservación, esto es, la intención de preservar a esos animales, aunque sea fugaz e ilusoriamente, de la inminencia de la extinción que los amenaza cada vez en mayor número. Todas las obras que salen de su taller —ya sean muestras de estudio con fines pedagógicos o creaciones de otra índole— están encaminadas a combatir por diferentes medios esa forma violenta e irreversible de desaparición que representa la extinción de las especies que vivimos intensamente en la actualidad. Por el contrario, el espectáculo animal deseado por el dueño de Saturno, que quiere verlo como una estatua, acomodado en el no-espacio de un nicho, se vuelve nada más que un signo de poder y de dominación —tanto de aquella que ejerce socialmente el dueño en su condición de hacendado como de aquella que ejerció sobre el animal—. Con el pretexto de homenajear al caballo, lo que en realidad ansía es exhibir un símbolo de sí mismo y de su afán de superioridad respecto a todo lo que le rodea. Por ello, el montaje de Saturno es algo que Ricardo no quiere hacer y que le genera terror, además de que le recuerda una anécdota de infancia que marcó para siempre su percepción de la taxidermia: un “desastre biológico armado en un salón de colegio” (76) que ilustra perfectamente para él una insensata brutalidad en la relación con los animales. Para Ricardo la taxidermia no consiste simplemente en disecar cuerpos, término turbador utilizado por el público general y que vincula la taxidermia con las momias y los embalsamados, no es “un oficio espeluznante de disecciones practicadas por sádicos solitarios” (75), sino una profesión con un cometido cuyas técnicas deben estar al servicio de la defensa y protección de las vidas de los animales, por lo que practicarla de cierta manera supone abogar por un vínculo particular con ellos. Por ende, la idea del montaje de Saturno es para el personaje un despropósito terrible que revela una relación viciada con el animal y una concepción errada del oficio.

Esta convicción en la falta de sentido de la manipulación caprichosa de los cuerpos de los animales se vincula, para Ricardo, con el veto profesional que en la taxidermia pesa sobre los animales domésticos. A pesar de que, como explica el personaje, esto se ha vuelto una moda que ha tomado fuerza, para él resulta inaceptable el hecho de utilizar la taxidermia con el fin de preservar un animal de esas características, pues a sus ojos hace parte de “una confusión general con la idea de propiedad” (33). Ricardo pone así en tela de juicio una manera de relacionarse con los animales en la que se los vuelve mercancías u objetos sobre los que puede ejercerse un derecho total de posesión. La taxidermia de mascotas y animales domésticos como Saturno representa para Ricardo un acto perverso que manifiesta en grado sumo las pretensiones de

pertenencia y dominio que el humano quiere imponer al mundo animal; es, en ese sentido, una demostración de jerarquía y de arrogancia humana intolerable dentro de su sistema de valores. En palabras del personaje: “Siempre había entendido que el espejismo que ofrecía la taxidermia en estos casos [...] se asemejaba a otra forma de domesticación; una domesticación más allá de las fronteras de la muerte” (41). El montaje de Saturno, hilo conductor de la narración, pone de presente de modo palpable la crucial pregunta por el sentido y la finalidad de hacer una taxidermia, y muestra que hay significados contradictorios y en pugna a la hora de utilizarla. Para Ricardo, el proyecto del caballo representa una manipulación equivocada del cuerpo del animal, una especie de desafío al “mundo natural” en la voluntad de total domesticación, una irresponsabilidad e imprudencia en la relación con la vida y la muerte de lo no humano. Debido a esto, considera que dicho montaje “no solo llevaría a una exhibición desagradable sino a un sacrificio sin reglas, sin ningún ánimo sensato” (128). El personaje de la novela expresa así su rechazo ante un patrón de relacionamiento con los animales que juzga absolutamente desatinado y reafirma la posición axiológica en la que se encuentra en el ejercicio de su actividad.

Ricardo no se siente capaz de ejecutar el trabajo que aceptó pues guarda un hondo e íntimo respeto por la vida de los animales y por ciertas reglas y principios básicos que para él deben regir su labor, algunos de los cuales le vienen como herencia. Tal es el caso de los principios que se refieren al asunto de montar animales domésticos, ya que en un momento comenta que: “manipular esta ilusión se consideraba el máximo tabú, como había aprendido de mi papá y del abuelo” (42). A través de esta problematización de la taxidermia de Saturno que pone en boca del personaje, el autor consigue cuestionar ciertas facetas de aquello que potencialmente conlleva el oficio en términos de entendimiento y figuración de la vida animal; asimismo, logra mostrar elementos relativos a su ortodoxia, sus perversiones y los prejuicios con que es visto. Pero, además de lo anterior, la novela nos presenta otro tipo de prácticas y nuevas posibilidades asociadas a la taxidermia, sobre todo en el terreno artístico, en las que Ricardo va a incursionar y que lo van a conducir esta vez no a aceptar, sino a reevaluar algunos otros preceptos que le fueron legados por sus antecesores. Estas incursiones del personaje y sus implicaciones ético-estéticas tienen una enorme trascendencia para comprender la propia apuesta literaria de Paredes y la evaluación que él hace a través de este aspecto de su novela de una experiencia histórica como la sexta extinción. Sostenemos que, en gran medida, los posicionamientos de autor y personaje en lo relacionado con el uso artístico de la taxidermia hallan una consonancia de cara a lo que intentan expresar acerca del sentido histórico, filosófico y cultural de las mutaciones ecológicas.

2.5. Un significativo cuestionamiento de la historia de la taxidermia

A fin de dimensionar el alcance y el sentido de las actitudes que el personaje construido por Paredes sostiene respecto a ciertos preceptos heredados, así como distinguir el panorama en que se ubican sus aventuras estéticas, es necesario que tracemos con más precisión el marco histórico y cultural en que nació y se desarrolló la taxidermia. Tener presente este trasfondo resulta clave para poder juzgar críticamente y en sus adecuadas proporciones las exploraciones taxidérmicas que Paredes nos relata en la novela por medio de la voz de Ricardo. El arte y la ciencia de la taxidermia tiene una amplia y variopinta historia que se extiende desde los llamados cuartos de maravillas o gabinetes de curiosidades que aparecen en el siglo XVI hasta las obras de arte contemporáneo que la integran en sus realizaciones (Poliquin, 23). No obstante, es entre finales del siglo XVIII y el transcurso del siglo XIX cuando las prácticas de la taxidermia se desarrollan plenamente dentro de lo que Strivay denomina el “giro naturalista occidental” (252). La taxidermia se convierte en aquel momento en un territorio adscrito por completo a la provincia de la ciencia y la historia natural, cuyo provecho está definido por su capacidad para tributar a estas disciplinas un mecanismo que posibilita un aumento ordenado del conocimiento del “mundo natural”. De acuerdo con Strivay, es en esta época en la que los especímenes comienzan a acumularse a un ritmo acelerado en gabinetes y después en museos para la identificación, clasificación y exhibición de especies desde una perspectiva pretendidamente pura, neutral y científica; es en esta época, por lo tanto, en la que vemos arraigarse la demanda, las técnicas del oficio y su uso. Por este motivo, la antropóloga estima que la historia de la consolidación de la taxidermia constituye uno de los testimonios más evidentes del gran inventario de la materialidad del mundo lanzado por la modernidad occidental (260).

En la misma vía, Poliquin argumenta que la taxidermia, instrumento moderno, alcanzó su apoteosis en la imaginación victoriana como técnica o tecnología para hacer visible y comprensible al público de la época una biodiversidad ecológica que permanecía, de otro modo, inaprensible para ellos (117-119). La institucionalización de la taxidermia en los museos durante la era victoriana es evidencia de la obsesión que existía por hacer un registro de tierras y seres considerados como exóticos, cosa que investía de un aura celebratoria a los exploradores, naturalistas y cazadores que se aventuraban a enfrentar esos peligros y que después traían muestras para asombro de sus compatriotas. Esta obsesión se aliaba perfectamente, según Poliquin, con la intención de clasificar la continuidad física de los seres

derivada del esquema de identificación naturalista entonces dominante en las ciencias de la vida (125). Por este motivo, no se puede ignorar el hecho de que la pauta de veracidad que se exige habitualmente a la taxidermia está, como mencionamos más arriba, indefectiblemente asociada a un imaginario cultural naturalista cuya herencia sigue permeando la existencia y el entendimiento de esa práctica hoy en día. Esta marca de nacimiento hace que la taxidermia y los espacios museísticos en que convencionalmente ha sido expuesta se nos presenten actualmente como documentos o repositorios aptos para la exégesis y problematización de un modelo cultural de relacionamiento con el “mundo natural” y animal atravesado por sustanciales connotaciones de carácter político y colonial que han tenido bastante peso en Occidente, pero que en la actualidad de las mutaciones ecológicas se encuentran puestas en tela de juicio.

Para volver a *Aves inmóviles*, conviene señalar que, aunque Ricardo no deja de darle un pequeño lugar a los proyectos de carácter más convencional que lleva a cabo de vez en cuando, el verdadero interés profesional que lo mueve y toda su energía creativa han encontrado caminos distintos para canalizarse y se han volcado en otros propósitos. Apartándose abiertamente de esa tradición naturalista y de museo, Ricardo ha hallado la manera de abrir una nueva puerta para el oficio, de ubicarlo en otro horizonte de expectativas y de llevarlo a límites antes insospechados. Esto es algo que el personaje nos deja claro desde una etapa temprana en la novela:

[D]espués de la muerte de mi papá [...] la rutina que yo llevaba en el taller había dado un giro, lento y tímido al principio, hacia un proyecto cuya idea original surgía de mi creciente interés por explorar una de las nuevas vertientes de la taxidermia, donde los montajes adquirirían una naturaleza adicional, espontánea, más allá de la mera representación fiel del hábitat y la fisonomía de los animales, pensados solo para un posible museo. (26)

La decisión de Ricardo de hacer algo distinto con la taxidermia y de afiliarse a una corriente que, como dice el personaje, aspira a “traspasar los límites de los museos” (95) — resolución en la que se insiste en diversas ocasiones durante la narración— emana de un deseo consciente por romper con ciertas lógicas discursivas que circulan al interior del campo de la taxidermia como una savia que muchas veces no sale a la luz. En apariencia, la taxidermia denota simplemente una práctica material que consiste en vaciar el cuerpo sin vida del animal y recomponerlo rellenando su caparazón epidérmico conforme a un conjunto de técnicas para

luego exponerlo en un diorama “realista”. Sin embargo, la decisión que toma el personaje de reorientar su labor es bastante dicente de la aguda percepción que tiene acerca de la metanarrativa de la taxidermia, así como de sus potenciales alcances en tanto medio de conocimiento (y de creación) que dota al mundo de ciertos sentidos. En efecto, desconectarse del espacio del museo es un gesto que no solo transforma radicalmente el espectro de posibilidades de la actividad del taxidermista, sino que, además, demuestra el grado de reflexión que ha alcanzado el personaje en lo que respecta a la naturaleza especial de su profesión y a la línea de ascendencia de la que procede. Así pues, para interpretar más atinadamente todo aquello que está en la trastienda del pasaje que acabamos de citar, comencemos por preguntarnos cuáles son los engranajes que han hecho y hacen todavía funcionar a la taxidermia como un potente instrumento epistemológico siempre anclado a contextos de producción y recepción particulares.

En relación con esa cuestión, Poliquin arguye que la taxidermia está inexorablemente entrelazada con el anhelo humano perdurable de encontrar significado en lo que está a su alrededor y de encontrarse a sí mismo dentro de ese cosmos. En sus palabras: “Mucho más que solo muerte y destrucción, la taxidermia expone siempre los deseos y ensoñaciones que rodean las relaciones humanas con el mundo natural y dentro de él”¹⁶ (34). Desde este punto de vista, la taxidermia constituye tanto un espectáculo de la vida de las criaturas como una prueba del hecho de que, como humanos, necesitamos que la naturaleza y sus habitantes no humanos nos ayuden a entender nuestro propio lugar en el mundo. En efecto, la manera en que usamos y hablamos de la naturaleza y los animales dice mucho sobre cómo entendemos el estar aquí y ahora, por lo que podemos afirmar que aquello que ofrece la taxidermia es un medio privilegiado para contar historias de tipo cultural, emocional, intelectual o estético sobre el mundo que nos rodea y sobre nosotros mismos. Hay que subrayar, por lo tanto, que, al poner en juego a los animales y sus territorios, la taxidermia pone necesariamente en primer plano la mirada que sobre ellos tiene el ser humano en determinada época histórica. De hecho, según Poliquin, “la mayoría de las veces, lo que elegimos decir sobre la naturaleza revela más sobre las creencias, los deseos y los miedos humanos que sobre el mundo natural” (37). En esa medida, los cuerpos de los animales con los que trabaja la taxidermia pueden ser manipulados de distintas maneras para transmitir todo tipo de propaganda cultural e intelectual, y se vuelven como prismas capaces de contener y refractar toda una gama de respuestas en nosotros, aunque,

¹⁶ La traducción de esta y demás citas de Poliquin es nuestra.

por su carácter especial —entre la vida y la muerte— lo hagan de forma oblicua y, a menudo, contradictoria. Como escribe Poliquin, las taxidermias son poderosas *storytellers* (35) que narran de una manera extraña e inquietante.

De este modo, pensar en la taxidermia invita a reflexionar sobre todo lo que ella dice acerca de las culturas humanas pasadas y actuales, acerca de lo que quiere decir la categoría “ser humano” y acerca de cómo ese significado ha cambiado en el tiempo y el espacio. Por este motivo, la decisión que manifiesta Ricardo en la novela de dar un giro a la rutina del taller y aplicar una nueva perspectiva a sus montajes que los distancie del museo está relacionada con el entendimiento de que la taxidermia siempre nos cuenta historias sobre momentos culturales e históricos particulares, sobre los espectáculos de la naturaleza que deseamos ver, sobre nuestros afanes de superioridad frente al resto de existentes. ¿Qué historias, por cierto, nos cuenta la taxidermia en su práctica más convencional y destinada a ser exhibida en museos de la que Ricardo quiere separarse? De acuerdo con lo formulado por el historiador del arte Giovanni Aloi, el distanciamiento del “mundo natural” impuesto en Europa en el siglo XIX por las dinámicas de la modernización coincidió con el aumento de la popularidad de los museos de historia natural como lugares en los que el público, en gran parte gracias a la taxidermia, se encontraba con las nociones culturalmente codificadas y racionalizadas de la naturaleza y el animal (71-72). Estas nociones se configuraron de la mano con las lógicas de expansión colonial que caracterizaron el ámbito social, cultural y económico-político de los centros de poder de aquel momento, hecho por el cual están fuertemente signadas por relaciones de violencia a nivel físico y representacional. Para este imaginario decimonónico, los animales, los territorios y las personas se presentaban como recursos consumibles sin límites (Strivay, 255), y eran tratados como tal en aras de extraer de ellos el mayor beneficio posible.

En ese contexto, la taxidermia se consolidó como una poderosa interfaz entre humano y animal que cifraba eficazmente las ideas de separación, dominio y superioridad que encuadraban aquel sistema de pensamiento. Debido a lo anterior, la taxidermia convencional desplegada en museos, cuyos procedimientos se afianzaron durante dicho periodo, puede considerarse como una herramienta de representación del mundo propia de la modernidad colonial, un recurso por medio del cual se ejecutó una apropiación simbólica de terrenos próximos y remotos y de todos sus habitantes humanos y no humanos. El cadáver montado del animal adquiere en este marco una fuerte dimensión política en tanto mapa imperial, síntesis de tierras, naturalezas y seres sometidos. Consecuentemente, Aloi recuerda que, más allá de la

función de facilitar el ordenamiento taxonómico, es razonable que algunos entiendan ese arquetipo convencional de práctica de la taxidermia como el emblema de los mismos valores políticos y culturales que impulsaron el espíritu imperialista: dominio, vigor, triunfo sobre lo indómito, entre otros (75). Así, el espectro connotativo de la taxidermia de museo revive, en las historias que nos cuenta, fantasías y deseos vinculados con el dominio colonial sobre la naturaleza, con la conquista del tiempo, el espacio y la mortalidad por parte del sujeto moderno imperialista, y hace que el quehacer pueda ser visto como una manifestación tangible de las maneras en que se incorporó el “mundo natural” al marco de pensamiento de esa época, de las lógicas modernas de comprensión del mundo (Aloi, 19). Consideramos que la actitud revisionista y crítica que manifiesta el personaje de *Aves inmóviles* en medio de las actuales circunstancias históricas es difícilmente asimilable en su justa magnitud si se desatienden tales características.¹⁷

Efectivamente, si pensamos en la sexta extinción masiva que ahora vivimos como condición histórica singular ante la cual Paredes quiere responder y encontrar un sentido estético a través de la novela, es claro que los deseos e intereses que concede a su personaje en el terreno de la taxidermia deben interpretarse en estrecha relación con aquellas preocupaciones y ansiedades que despierta una era de mutaciones en la que los usos y abusos del “mundo natural” y sus habitantes se han vuelto un problema extremadamente sensible. Para Paredes como personalidad creadora del universo ficcional, para Ricardo como personaje y para nosotros como instancia lectora —todos individuos situados espacio temporalmente— se torna aparente el hecho de que lo que se exhibe con la taxidermia pensada para un museo no es tanto la “naturaleza” en sí misma, sino la visión y manipulación de la naturaleza que otra era nos ha heredado y que ha contribuido en buena proporción a lanzarnos a la vorágine de las mutaciones ecológicas y la extinción. Al dirigir nuestra atención hacia la profundidad histórica que tiene esta actividad y su potencial transformativo en el presente, al llevarnos más allá de la apariencia superficial “verídica” de los artefactos que produce, los comentarios del personaje reconocen y

¹⁷ Otro elemento de la novela que hace explícito el vínculo entre la taxidermia, las lógicas coloniales de destrucción y de representación y el fenómeno de la extinción se encuentra en la referencia que hace el personaje al loro de la Isla Rodrigues, espacio geográfico que representa un caso paradigmático de extinción masiva de especies tras la colonización. Ricardo comenta que le interesaba rescatar ese loro, traerlo otra vez a la vida gracias a la taxidermia a partir de la única huella que de él se conserva en un documento anónimo del siglo XVIII, porque “perteneía a lo que algunos biólogos llamaban los «muertos vivos»; animales que eran los últimos ejemplares de una especie condenada a la extinción” (61-62).

comunican tácitamente los orígenes y el significado de la taxidermia en tanto labor siempre circunscrita dentro de prácticas culturales, intelectuales y políticas particulares.

Para quien impugna el espacio del museo como lo hace Ricardo, mirar o exhibir la naturaleza y los animales solamente en su superficie a partir de los criterios de fidelidad y verosimilitud se vuelve completamente secundario: lo que adquiere preponderancia es buscar maneras de recalibrar el lente de la taxidermia para conocer y dar sentido a la historia humana —marcada hoy en día por el fenómeno insólito de la extinción— desde otros ángulos. Bajo esta perspectiva, mirar un animal convertido en taxidermia se vuelve un acto que se pregunta por todo lo que hay detrás de lo que está allí expuesto, que se preocupa por lo que lo hizo posible. Por consiguiente, es posible afirmar que en la novela de Paredes asistimos a un relato en el que se trabaja con la taxidermia como aparato simbólico capaz de testimoniar las modificaciones y los avatares de la percepción del mundo animal y de los regímenes de identificación ontológicos de los hombres que han ocurrido desde los últimos siglos hasta nuestros días.

Prueba adicional de esto es el hecho de que el libro pone en escena un auténtico enfrentamiento entre las visiones profesionales y de mundo de dos generaciones de taxidermistas: por un lado, está Ricardo, con sus propuestas artísticas renovadoras y, por el otro, su papá y su abuelo, voceros de una escuela naturalista tradicional. A este propósito, el personaje comenta que no lo sorprendería que ellos “observaran [sus] dioramas y gabinetes con recelo, pues la técnica y la exactitud respondían siempre a un afán científico y no a una veleidad artística, decorativa, por más misteriosa que resultara al final la muestra” (42). En dicha confrontación adquiere especial relevancia la presencia explícita de un museo en concreto, a saber, el Museo Americano de Historia Natural de Nueva York, que surge repetidamente en la narración. Por ejemplo, cuando habla de la formación en el dominio de la taxidermia que le brindaron sus predecesores, el personaje nos comenta lo siguiente: “alcancé a recibir algún tipo de instrucción por parte de mi abuelo, que había trabajado una temporada en Nueva York a finales de los años cincuenta en el equipo de restauración y finalización de ejemplares y dioramas del Museo de Historia Natural” (25). El legado transmitido por las figuras tutelares de que Ricardo se quiere desmarcar con sus incursiones en una nueva vertiente de la taxidermia está pues también conectado con aquello que representa esa institución en particular y con los códigos que moviliza. Por supuesto, no es en absoluto anodino que Paredes la haya encarnado en la novela como parte de aquello contra lo cual su personaje quiere operar un cambio en medio del actual ambiente intelectual. Para ilustrarlo, convoquemos a la filósofa y especialista

en historia de la ciencia Donna Haraway, quien dedicó su influyente ensayo *El patriarcado del osito Teddy. Taxidermia en el Jardín del Edén* (2015) a analizar las prácticas científicas que recorren ese museo en específico y que construyen una narración donde se estabiliza la naturaleza, se trazan los límites entre los cuerpos y se fijan sus jerarquías y vínculos.

Haraway consigue probar que los dioramas allí expuestos se convierten en “máquinas” que solidifican las relaciones sociales de dominación presentándolas como una verdad natural (134). El ensayo permite constatar que los relatos de producción de saber científico que animaron al Museo están atravesados por relaciones raciales, coloniales y de género inscritas en prácticas patriarcales. Además, que esos relatos lograron valerse del lenguaje de la objetividad y de las técnicas de la taxidermia para presentar un modelo político como verdad incuestionable, aliando el realismo artístico y la ciencia biológica en la fundación de un “orden civil de la naturaleza” (131). En ese sentido, el mayor aporte que nos provee Haraway para entender los problemas que están en juego en *Aves inmóviles* es justamente la idea de que la configuración de un espacio como el Museo de Historia Natural de Nueva York constituye una empresa moral e ideológica que ha ayudado a difundir un discurso densamente embebido de inscripciones políticas, y que hay todo un entramado de relaciones de poder (en este caso colonialistas, racistas, heterosexistas ¹⁸ y especistas) que envuelve los objetos taxidémicos exhibidos. Haraway posiciona firmemente a la taxidermia como la herramienta esencial que, en nombre de la ciencia, contribuyó a la construcción de un modelo de identidad particular; la ubica como un sitio epistémico que dio sustancia a relatos de separación del mundo animal y de “primacía heteropatriarcal colonialista y racista”, y la define como un crisol en el que se ha encarnado una matriz de discursos raciales y de especies que muchas veces permanecen ocultos (111-113). Por lo tanto, al querer desprenderse de la herencia del Museo de Historia Natural que le viene de su padre y de su abuelo, al rehusar poner la taxidermia exclusivamente al servicio de la “verdad” científica, el personaje de la novela hace patente que no comulga con un marco de pensamiento que ha alimentado el mantenimiento de un robusto sistema de asimetrías, erigido sobre dinámicas sociales e intelectuales predatoras, que ha afectado

¹⁸ No hay que olvidar, por otro lado, pero en el mismo sentido, que la taxidermia ha sido desde sus orígenes un oficio patrimonial y, como dice el personaje principal de la novela, “esencialmente masculino” (67). Es pues un atributo que Paredes no ignora en la construcción del texto: se manifiesta tanto en estas palabras de Ricardo como en la filiación profesional de la que él mismo nos ha dado noticia.

sobremano nuestra relación con el “mundo natural” y animal, actualmente amenazado por la desaparición.

En nuestra era actual de mutaciones ecológicas, la inscripción histórica y cultural de la taxidermia ha transformado considerablemente gran parte de sus prácticas y sus practicantes, sus ambiciones y su espíritu, y ahora aparece muchas veces en función de un mensaje radicalmente diferente (Strivay, 159). Las búsquedas estéticas con la taxidermia que nos presenta la novela a través del personaje de Ricardo atestiguan claramente esta circunstancia y, por lo tanto, resultan un ejemplo valioso de cómo se puede construir una respuesta a la situación actual de la sexta extinción desde el campo de acción que ofrecen ese arte y sus técnicas. Por ello, vale la pena que veamos ahora más detenidamente la manera en que Paredes trata esas búsquedas en la obra, las cuales son centrales, como en un efecto de refracción, para entender su propia apuesta artística: en la elección de la taxidermia como material de trabajo literario, el autor configura una actitud particular hacia la realidad histórica que le preocupa.

2.6. Nuevos horizontes artísticos (y literarios) de la taxidermia

El proyecto de carácter creativo de mayor envergadura del que Ricardo nos da noticia en la novela es uno cuyo plan original fue ideado por él en compañía de Inés, su antigua pareja. De ahí que analizar esa empresa artística en particular resulte crucial para llegar al meollo de la exploración literaria de la taxidermia que lleva a cabo Paredes, ya que tiene notables repercusiones en el sentido global del texto en tanto valoración estética de un momento histórico. Las piezas resultantes del trabajo colaborativo entre Ricardo e Inés aparecen como el orgullo del personaje en su labor de taxidermista: en la narración nos informa que están expuestas en su taller y que constituyen una muestra de lo que más le interesa en el terreno de la taxidermia. Desde el primer momento en que presenta a Inés ante la instancia lectora, el personaje la asocia a esas búsquedas artísticas que hicieron juntos, y en las que participaron él como taxidermista y ella como graduada en Bellas Artes. Ricardo comenta en estos términos la ocasión en que ella visitó el taller y les surgió la idea de emprender una creación conjunta: “De inmediato se entusiasmó con la investigación que yo venía adelantando sobre las posibilidades de los montajes, y vimos que podíamos compartir el taller para darle forma a un invento en el que desembocaban nuestros oficios” (27). De modo que la pregunta por las potencialidades estéticas de la taxidermia es una obsesión intelectual que acecha al personaje y que lo empuja a descubrir todo un mundo de obras preocupadas por redefinir el discurso que su profesión

había sostenido, razón por la cual la alianza con Inés resulta en ese contexto totalmente oportuna. Al plantearse juntos posibilidades imaginarias para los montajes y para la organización del espacio propicia para enmarcarlos, buscan abrir nuevos territorios expresivos para la taxidermia y crear con sus inventos, a caballo entre la taxidermia y el arte, un relato con vocaciones divergentes. Ricardo describe de la siguiente manera la fase inicial de su colaboración artística con Inés y los objetivos que se trazaron para guiarla:

empezamos a trabajar en una especie de espejismo tridimensional, un artificio que pretendía parodiar la arbitrariedad zoológica de los gabinetes del siglo XIX, en particular las colecciones de aves exóticas. Imaginamos, en nuestra emoción, una sofisticada serie de obras únicas que pudiéramos fotografiar [...]. (28)

Del pasaje citado es necesario destacar el hecho de que es una intención abiertamente paródica la que mueve la apuesta artística de los personajes, lo cual equivale a decir que existe en ellos un intenso sentido crítico que se ejerce contra las formas históricamente más consolidadas de la práctica de la taxidermia. Ricardo e Inés buscan caminos no convencionales de concebir el oficio y, para encontrarlos, escogen la estrategia de poner en cuestión con una actitud mordaz los estilos, técnicas y deseos propios del siglo XIX, período durante el que, como hemos verificado, ciertas condiciones culturales y materiales permitieron a la taxidermia erigirse como el gesto supremo de objetivación operado por los humanos sobre animales y territorios. En efecto, fue durante el siglo XIX que se profundizó el quiebre fundacional por el cual nos pensamos como humanos radicalmente separados y distintos de los seres que nos rodean; fue durante ese siglo que la taxidermia se convirtió en un lugar epistemológico ideal para la sedimentación de un conjunto de discursos, prácticas y afirmaciones sobre el “mundo natural” y el reino animal que parten de la base de un fuerte distanciamiento entre sujeto y objeto y que están atravesados por las lógicas de exotización colonial (Aloi, 52).

El proyecto artístico de Ricardo e Inés se propone entonces deslegitimar a través de la parodia o la caricatura las fronteras delineadas por el naturalismo decimonónico para reconsiderar, al calor de las mutaciones ecológicas, las relaciones entre humano y animal; asimismo, se propone controvertir y mostrar la arbitrariedad de la idea de “transparencia” naturalizada por la taxidermia de corte científico típica de la época. De hecho, podría decirse que es justamente esta problematización del realismo intrínseco al medio y de sus pretensiones de verdad lo que, en últimas, permite que las invenciones de Ricardo e Inés participen en el

discurso artístico. Con esta descripción que nos ofrece Ricardo de la postura estética que asume su proyecto podemos ya constatar el lugar que tiene la taxidermia en la novela como esfera de acción de un quehacer creativo que rebasa los límites que históricamente determinaron una práctica que se quería estrictamente científica, lo que revela un gesto de reapropiación y resignificación cultural del medio que es a su vez fundamental para los propósitos valorativos del autor: los personajes de la novela expresan su rebeldía contra cierta idea de humanidad y de animalidad y sus efectos devastadores a través del uso especial que desean imprimirle al medio, cosa que se puede extrapolar a lo que hace Paredes en la novela. Al desplazar la taxidermia de su asentamiento oficial y darle un lugar en el terreno estético, al volverla un lenguaje artístico para encarar una situación histórica dada, la imaginación de Ricardo e Inés logra configurar en torno al problema de la extinción un cuestionamiento y brindar una posibilidad distinta para su aprehensión. Similar aserto puede hacerse en lo que concierne a la asimilación literaria de la taxidermia por parte del autor, quien la lleva innovadoramente a ese terreno con las distintas capas de lenguaje novelístico para leer los efectos filosóficos y estéticos del proceso histórico que atravesamos.

En *Aves inmóviles*, al escritor le interesa dejar claro al público lector que el trabajo artístico de Ricardo con los animales, su intervención crítica de las prácticas convencionales que conforman el canon tradicional del oficio, parte de una aguda conciencia histórica asociada a las mutaciones ecológicas y la extinción. Por un lado, como hemos mencionado arriba, conocemos de él que acepta para sus labores exclusivamente animales en vía de extinción y que esto determina en buena medida su modo de concebir las posibilidades de la taxidermia. Por otro lado, conviene subrayar también que el personaje hace valer en varias oportunidades su localización histórica como factor decisivo a la hora de entender el mundo que lo rodea, a la hora de pensar en el espacio, en los animales y en su posible exhibición en dioramas. Así, por ejemplo, mientras relata uno de sus viajes rumbo a la finca del dueño de Saturno, Ricardo manifiesta que, por un instante, de repente se sintió contento de estar al pie de la montaña, oír el trino de algunos pájaros y respirar un aire que ya no existía en Bogotá; sin embargo, enseguida se pone alerta ante su propia actitud, es decir, reconsidera o somete a juicio la sensación sentida y la manera de expresarla, puesto que, en sus palabras: “Sabía [...] que la benevolencia del escenario era engañosa. En el orden de los territorios existían también, ocultos, un desastre ambiental que avanzaba sin tregua, con los otros estragos y las secuelas asociados a una guerra que no dejaba de multiplicarse” (91-92).

Lo que nos interesa señalar por ahora —ya que el rol que juega la situación política de Colombia al interior de la novela será analizado en la segunda parte de este trabajo— es que los territorios y sus habitantes, y por extensión su posible transmutación en material para la creación de obras taxidérmicas, son percibidos por Ricardo desde un ángulo particular dictado por sus preocupaciones de carácter histórico asociadas a las urgentes cuestiones ecológicas. En ese sentido, la parodia que pretende realizar el personaje de los gabinetes del siglo XIX encuentra su fuente de sentido estético en tanto toma de posición frente a una condición problemática de la historia como la actual, en la que se ven trastocados los constructos simbólicos por medio de los que aprehendemos y damos sentido al “mundo natural”. Efectivamente, y como Ricardo pone en evidencia al calificar de “engañosas” la figura retórica que pinta un paisaje benevolente, el fenómeno contemporáneo de la extinción masiva altera la forma en la que percibimos los territorios y las especies con las que los compartimos, habida cuenta de que tanto un buen número de ellas como la nuestra propia están en apremiante peligro y amenaza por causa de las mutaciones que conlleva el proceso de deterioro biótico. Esta situación provoca un cambio en los regímenes de representatividad que tiene como consecuencias, por un lado, el surgimiento de una atención renovada al animal en tanto problema ecológico y político y, por otro, la multiplicación de perspectivas alternativas de comprender su corporalidad, sus entornos y su relación con lo humano. Debido a que la taxidermia se enfoca precisamente en el trabajo con la piel y la figura del animal, la conciencia histórica de la extinción masiva de las especies le ha conferido virtudes excepcionales en el campo del arte plástico —y también, como demuestra Paredes, en el terreno de la novela—¹⁹.

Ciertamente, al reinventar una corporalidad amenazada con las técnicas de la taxidermia, Ricardo, al igual que otros artistas contemporáneos, ya no busca alcanzar una verosimilitud científica como mero índice de exterioridad, sino que trata de preservar una forma que sugiere

¹⁹ Cabe agregar en este punto que las obras de taxidermia como las producidas por Ricardo constituyen un tipo de presencia material particularmente inestable ontológicamente, puesto que habitan un espacio entre la vida y la muerte que reclama un estatus distintivo. El personaje nos dice que: “Imaginaba la presencia de un fantasma dual; un simulacro corporal sometido a otras reglas del espacio y el tiempo” (21). En esta manera de caracterizar los animales taxidermizados e incluirlos en su novela el autor denota una familiaridad intelectual con el renovado interés filosófico y estético que se atribuye a la materialidad tanto de los objetos como de los no humanos en el contexto histórico actual. Según los razonamientos del filósofo Mario Teodoro Ramírez los actuales “giro ontológico” y “giro material” de la filosofía buscan “poner en suspenso el privilegio del ‘mundo del sujeto’” (11) para repensar el foco antropocéntrico de la filosofía, la centralidad de la perspectiva humana, de manera que se propone revisar las estructuras fundamentales de la materia con vistas a poner en tela de juicio los imaginarios de dominio humano sobre la “naturaleza” en este tiempo de mutaciones ecológicas.

la vida para transmitir una contestación ante una realidad como es la extinción animal. La apuesta estética de Ricardo es una propuesta osada y contestataria, dado que opta por usar una herramienta imperial para darle un sentido distinto por intermedio de la parodia y responder así ante lo que pasa alrededor. Además, en ese intento por encontrar potencialidades expresivas nuevas sobre el animal de cara a un periodo de mutaciones ecológicas, el personaje aprovecha una de las mayores cualidades de la taxidermia, a saber, que autoriza una proximidad inaccesible, que facilita un acercamiento privilegiado. Los montajes ofrecen a quien los realiza y observa una oportunidad inigualable de experimentar y apreciar personal e íntimamente a la especie por el contacto y la emoción que son capaces de provocar. La presencia física irremplazable que crea la taxidermia de un animal extinto o a punto de extinguirse hace de ellos documentos ecológicos perturbadores que impiden la pasividad, ya que les confiere un frágil perfume de eternidad a la vez que recuerda que están al borde del abismo. Así pues, el proyecto artístico de Ricardo que nos presenta el escritor, anclado fuertemente en la época particular en la que nos encontramos, expone la preocupación que emana de una manera distintiva de pensar el “mundo natural” en los últimos años y de cuestionarse a sí mismo. En ese sentido, podemos decir que, por medio de las exploraciones estéticas de su personaje, Paredes trata de poner todo lo que ofrece ese medio al servicio de la literatura y de un discurso crítico sobre la relación con lo vivo para reivindicar una sensibilidad transformada en consideración de las condiciones históricas del presente. La taxidermia y la propia novela adquieren en ese marco la misión de sacudir la percepción del hombre y del animal, por lo que personaje y autor utilizan todos los recursos artísticos que están a su alcance para cumplir ese cometido. Veamos, dentro de la diégesis, la descripción detallada que nos presenta el personaje/narrador de una de las obras artísticas creadas junto con Inés:

Habíamos logrado terminar la primera maqueta, con la que Inés iniciaría la serie de los *trompe-l'oeil*, en una combinación entre diorama y gabinete de dimensiones medianas, con una pareja de guacamayas verdelimón montadas sobre una rama de urapán; los dos ejemplares casi del mismo tamaño quedaban enfrentados como en un espejo y suspendidos ante la copia ampliada de un grabado antiguo, con la imagen de una especie de vegetación tropical, intervenida por Inés con fotografías en blanco y negro, acuarelas y lápices de colores. (28)

En esta suerte de écfrasis hay varios elementos que merece la pena destacar. En primer lugar, que la parodización crítica a la que apuntan Ricardo e Inés pasa por la elección de una mezcla intencionalmente extraña de especies de fauna y flora para el montaje, en este caso de

un par de guacamayas verdelimón —aves tropicales en peligro crítico de extinción²⁰— que aparecen posadas sobre la rama de un árbol que pertenece a una especie exótica nativa de los bosques del extremo Oriente²¹. En segundo lugar, que el efecto de desfase así conseguido se ve acentuado por la operación artística que juega con la superposición de técnicas y temporalidades. Al adicionar varias capas de significación al ya raro artificio concebido a partir de la taxidermia, al incluir grabados antiguos, fotografías, dibujos y pinturas, Ricardo e Inés logran dar con una obra que propone un desajuste del sistema convencional de representación y una transgresión de las lógicas realistas de la taxidermia clásica. Cruzar esta frontera para desestabilizar las cadenas significantes por medio de un trabajo artístico de acumulación iconográfica supone asumir una distancia frente al conjunto de constructos culturales que, de una u otra manera, han contribuido a hacer del cuerpo animal retratado una presencia casi sin lugar en el mundo. En tercer lugar, que Ricardo e Inés propenden por un tipo de representación que vuelve no familiar lo que antes se tomaba por transparente, por lo que uno de sus objetivos primordiales es desautomatizar o desnaturalizar la percepción del animal que ofrecen tanto la taxidermia como otros medios adyacentes —entre los que se incluye, por supuesto, la literatura—. En el proyecto artístico de los personajes, la taxidermia se usa para tratar el cuerpo en extinción bajo una perspectiva distinta con vistas a tener un impacto en la relación sensorial y valorativa con el “mundo natural” y animal de los potenciales espectadores. Los montajes se convierten así en un terreno estético propicio para dialogar con el fenómeno actual de la extinción masiva y para replantear ciertas necesidades discursivas vinculadas a una renovada atención prestada al animal y a su materialidad. El hecho de que nos enfrentemos en este tipo de taxidermia a cuerpos vulnerables, vulnerados y en peligro de dejar de existir nos conduce a repensar el lugar político, estético y simbólico que guarda el animal en una época determinada por las mutaciones ecológicas.

Pero, todo lo que acabamos de explicar ¿no es también una manera de describir resumidamente lo que hace Paredes con su artefacto literario? ¿No se vuelve también la novela un dispositivo estético complejo que juega con otros lenguajes artísticos para construir un

²⁰ Según la Lista Roja de la Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza. BirdLife International. 2020. *Ara ambiguus*. *The IUCN Red List of Threatened Species 2020*: <https://dx.doi.org/10.2305/IUCN.UK.2020-3.RLTS.T22685553A172908289.en>. Consultado el 17 de enero de 2023.

²¹ Campus Uniandes. *Fraxinus chinensis*. <https://campusinfo.uniandes.edu.co/es/sostenibilidad/arbolespatrimoniales/urapan-08-P03>. Consultado el 17 de enero de 2023.

espacio que interroga las estructuras epistemológicas que determinan nuestra comprensión de lo animal? El cuestionamiento que plantean Ricardo e Inés acerca de toda una serie de codificaciones culturales sobre el “mundo natural” es cifra del proyecto novelístico del autor y reverbera con él como en un juego de espejos: la obra de Paredes desafía y problematiza directamente las modalidades de convivencia entre humano y animal, desbloquea nuevas oportunidades éticas y políticas en las relaciones entre esas dos instancias y habla de cómo la representación del animal transmite la urgencia de abordar las mutaciones ecológicas y la extinción masiva desde sistemas axiológicos alternativos; la novela estremece, en términos de Aloi, “las certezas ontológicas del antropocentrismo” (22), porque cuestiona por medio de la taxidermia las historias de representación del animal que han cimentado e institucionalizado el imaginario del dominio humano, a la vez que explora la posibilidad de deshacer y resignificar tales relatos a través de un uso crítico de los mismos medios a través de los cuales esas historias fueron escritas en primer lugar; finalmente, la obra permite que los cuerpos extintos que manipula con el discurso literario irrumpen en el escenario estético con una semiótica distinta, que incursionen en la arena política para remover lógicas representativas y categorías anquilosadas y para dar cuenta de una lucha por la preservación de la vida y la biodiversidad (en ausencia de la cual la extinción seguirá su curso irremediablemente).

2.7. Hacer literatura con, como y a través de la taxidermia

Según lo planteado anteriormente, podemos afirmar que *Aves inmóviles* es una obra profundamente metaliteraria que, al poner el foco en una singular forma de producción estética, interpela a la literatura misma en tanto dispositivo artístico creador de significado. En efecto, el autor toma posición respecto a la actual condición histórica, e intenta llegar a captar su sentido filosófico y estético, a través de un diálogo literario con la taxidermia en el que reflexiona sobre ese oficio, sobre sus potencialidades como lenguaje artístico y sobre el aparato discursivo y representativo que produce acerca del mundo, con lo cual está a su vez dirigiendo la mirada hacia el arte de escribir y su rol de cara a los problemas históricos a los que nos enfrentamos en el presente. Al poner en primer plano todos los cuestionamientos y las búsquedas que giran alrededor de la profesión del personaje, el autor logra mostrar que el arte novelesco es un mecanismo idóneo para captar ciertas manifestaciones culturales y formas discursivas de una época con todas sus implicaciones semánticas, narrativas e históricas, y así ofrecer a través del lenguaje literario una nutrida respuesta estética ante cierta situación de la realidad. La taxidermia es usada por Paredes en el libro para proponer nuevos caminos y nuevos diálogos

intermediales en el terreno de la escritura, para poner en juego urgentes cuestiones filosóficas, artísticas y políticas que conduzcan a mirar críticamente el problema de la extinción masiva, a hacerlo conmensurable y, eventualmente, a reorientar su marcha. En esta obra, la literatura y la taxidermia se conjugan como lenguajes que, en el contexto actual, tienen la posibilidad de facilitar encuentros cercanos con la cuestión animal y con otras artes, que sirven para plantear rutas alternativas de relacionamiento con lo no humano, que contribuyen a desajustar la morfología de relaciones entre el humano y el animal y toda la estructura ontológica asociada, y que tienen una función crucial de preservación de la vida de cara a la muerte.²²

Para responder ante el fenómeno de la extinción, el autor parece sugerir la necesidad de un viraje artístico en literatura como el que ha ocurrido en taxidermia, un cambio que propenda por formas distintas de aprehender la diferencia, de figurarse el “mundo natural” y animal, en donde se cuestionen y redefinan las jerarquías ontológicas. La novela de Paredes comprende esas instancias no humanas como cuerpos a resignificar mediante distintos aparatos estéticos, mediante relatos que dejen de lado los gestos puramente objetivantes de la tradición y que tiendan más bien a desnaturalizar y reorganizar los sistemas de percepción y las redes de relacionamiento. En este marco de pensamiento adquiere todo su significado el primer epígrafe de la novela, elegido por la instancia autoral para establecer el pacto narrativo de la obra. Es una cita del mismo libro de Poliquin que hemos referenciado en nuestro análisis sobre la taxidermia y que anuncia desde las primeras líneas la crucial dimensión metaliteraria y crítica de la obra: “La manera como vivimos —o no vivimos— con otros animales moldea el tipo de historias que pueden contarse...” (9).

Asimismo, taxidermia y literatura se presentan en la novela como dispositivos que albergan posibilidades de conservación y de ejercer una imaginación restaurativa para resguardar la memoria de una diversidad en proceso de desaparecer. Tanto para Paredes —escritor— como para Ricardo —taxidermista—, la creación está determinada por la destrucción

²² La conjunción de literatura y taxidermia alrededor de la idea de lenguaje queda establecida explícitamente en la novela. Las aves inmóviles de Ricardo reclaman una curaduría artística distinta que considera darle cabida al lenguaje en los dioramas. Ricardo nos comenta lo siguiente acerca de sus intercambios con Inés en torno al proyecto: “conversábamos también sobre los léxicos imaginarios que podrían acompañar la naturaleza de los dioramas” (64). Los personajes construirían, pues, vocablos inventados para dar cuenta de una nueva forma del discurso de la taxidermia, idearían una nueva lengua para expresar otra forma de mirar el “mundo natural” y animal en el contexto de las actuales mutaciones ecológicas, cuya condición artística es en sí una forma de escritura nueva y disruptiva del relato. Esta creación de una nueva lengua para afrontar las mutaciones ecológicas es también el propósito literario de Paredes.

y la extinción masiva y, por ese motivo, los lenguajes estéticos de los que echan mano se vuelven más vigentes y necesarios que nunca, pues procuran un medio para (re)interpretar, preservar y transformar. Ahora bien, la escritura también aparece en la novela como un mecanismo para hacer frente a extinciones de orden más íntimo. Por un lado, el trabajo literario de Paredes, instancia autoral, puede verse no sólo como una voluntad de configurar una respuesta a preocupaciones de carácter histórico, sino también como una manera de perpetuarse en el tiempo, a la manera de una taxidermia de la conciencia, para transgredir así las fronteras de la finitud. Por otro lado, en el plano interior de la ficción, la narración producida por el personaje también puede verse como una forma de hacer taxidermia de su propia experiencia, de preservarla y de darle sentido, porque hay que tener en cuenta, como hemos mencionado antes, que una enfermedad recientemente diagnosticada hace que sienta la amenaza de la muerte. Así, también es la vida personal en peligro la que se convierte en detonante de la escritura, ya que ofrece al personaje la oportunidad de transgredir la mortalidad como condición definitiva e irremediable, de hacer perdurar su existencia amenazada que se reescribe mediante el acto creativo. La escritura, tanto para el autor como para el personaje, se vuelve entonces una manera de dominar la muerte, al igual que lo es la taxidermia²³. Estos dos quehaceres inventivos que la novela entrelaza manifiestan la posibilidad que tiene el arte de dar cuenta de una extinción histórica global, pero también de comunicar una extinción íntima; ambas labores ayudan a entender la metamorfosis a la que nos enfrentamos históricamente con las mutaciones ecológicas, y a la vez a valorizar y preservar la vida de individuos singulares.

Adicionalmente, en *Aves Inmóviles* la literatura y la taxidermia son puestas en relación como dispositivos análogos con los cuales se busca armar un artificio que se asemeje a la vida. Este es otro de los planos en que puede hallarse un comentario metaliterario y metatextual en la obra. Por una parte, el libro funciona, en tanto aparato artístico cristalizado en un objeto material, como un cuerpo disecado. Como receptores, lo que vemos de ambos es solo la superficie que produce la ilusión, ya sea páginas impresas o epidermis arreglada. Pero debajo de la piel de un animal montado, como nos recuerda Ricardo, hay una estructura interna

²³ El personaje taxidermista hace explícito su interés por la actividad de la narración en varios momentos y lo expresa en los siguientes términos: “me habría gustado tener la suficiente capacidad de imaginación para narrar las cosas que me sucedían [...]; saber sobre el manejo y la combinación de las palabras para dejar un registro donde después pudiera reconocerme; donde quedarán inventariados también nuestros distintos ritmos de vida en una ciudad como esta y en un país como este” (146). En el relato también nos habla insistentemente de un cuaderno en el que recientemente ha comenzado a consignar frases sueltas, como en una suerte de *collage*, ejercicio que cobra sentido para el personaje a la luz de la inminente amenaza que experimenta.

imperceptible, un “armazón con resina, alambres y vacío”, que es “la sumatoria que lleva a la verdad” (61). Del mismo modo, la literatura también está hecha de una materialidad signífica, de tinta negra sobre papel blanco, de los vacíos que hay en las palabras y entre ellas; pero la ilusión de vida que produce la obra de arte literario cuando la leemos está sostenida por una estructura invisible, por unos andamios, por un esqueleto compuesto por la forma compositiva y artística que se le ha dado al lenguaje. El libro también es un objeto muerto que hay que animar y, cuando entramos en contacto con él, como con una taxidermia, nos confrontamos con la fantasía de algo que sabemos que no existe pero que, al mismo tiempo, representa la vida. Este es el pacto de lectura ficcional que normalmente comparten los dos medios (lo que por supuesto no excluye la posibilidad de que su validez pueda ser cuestionada con diversos fines). Entonces, en cierta medida, la novela en tanto artefacto corpóreo es como otro ave inmóvil, idea que se ve reforzada en el caso que nos concierne por el hecho de que lo primero que el libro nos ofrece a la vista una vez cruzado el umbral de los epígrafes es el título del capítulo 1, “Ojos de vidrio”, y después la imagen de una taxidermia, lo que nos hace entrar en la ficción con una conciencia agudizada del carácter artificioso del procedimiento creativo que dio a las palabras impresas la apariencia de una existencia activa.

En consonancia con lo anterior, otro importante mecanismo a través del cual Paredes pone el foco en una reflexión sobre la labor de la escritura como dispositivo significante análogo a la taxidermia tiene que ver con el propio andamiaje textual de la obra. La novela constituye un tejido de palabras (la piel y plumas del texto) que obedece a una lógica estética similar a la de la taxidermia, puesto que el autor opta por dotar a su narrador de un lenguaje en apariencia diáfano y superficial que parece limitarse a la función de recordar y de contar anécdotas y pensamientos. Por ejemplo, el uso de metáforas, de figuras retóricas o de estilo está cuidadosamente limitado, tanto así que prácticamente ninguna puede hallarse a lo largo de las páginas: se busca con esto que la lengua y las palabras que arman el texto hagan desaparecer la intervención del artista, disimulen su existencia y muestren solo la ilusión de una vida activa e independiente. La taxidermia se concretiza de este modo en la fabricación textual, es decir, haciendo que el texto literario hable de esta práctica gracias a su propio carácter taxidérmico. Así, al nivel de su arquitectura lingüística, la novela ofrece una experiencia estética similar a la de la taxidermia, y exige del receptor una atención y un sentido crítico que le permitan romper con la ilusión e ir más allá de lo que se encuentra en la superficie. Porque, pese a las primeras impresiones y apariencias, lo que una lectura cuidadosa revela es que, en el fondo, lo que hay es un magma literario que lleva a un intenso cuestionamiento de varios lenguajes artísticos y de

sus posibilidades de cara a una situación histórica específica, que el escritor ha pasado largo tiempo en su taller literario para dar cuerpo a un texto como el que nos presenta.

2.8. Breve filiación literaria de la obra

Para concluir este capítulo, conviene que nos concentremos ahora en dilucidar cuál es el tipo de novela que practica Paredes en *Aves inmóviles*, la tradición en la que busca inscribirse para posicionarse en el campo de la literatura colombiana y los diálogos que establece en esta obra con su producción novelística anterior. Estos elementos permiten valorar con más acierto las razones y preocupaciones que llevaron al escritor a configurar su evaluación estética de la condición histórica actual a través de una problematización de la taxidermia, así como juzgar con otros indicios la profunda relación de sentido que, en la obra, guardan literatura y taxidermia. En primer lugar, fijémonos en la manera en que Paredes ubica su última novela en el continuo de sus anteriores publicaciones del mismo género, observemos cuáles son aquellas obsesiones que animan su actividad creativa y cómo hallan un original camino de expresión en la obra que nos ocupa. Hay que notar que, en *Aves inmóviles*, la extinción —entendida en términos amplios como sinónimo de muerte y desaparición— se erige como un crucial asunto estético que, según hemos demostrado, el autor logra enlazar con una apremiante problemática de orden histórico gracias a la atención que presta a la taxidermia. En ese orden de ideas, podemos afirmar que la extinción es el principal eje semántico de la novela en la medida en que es la razón de ser de la práctica del personaje y el fenómeno que determina su vida en diversos niveles.

La extinción tiene pues múltiples maneras de manifestarse en el texto y cada una de sus facetas contribuye a nutrir la reflexión sobre la taxidermia, la literatura y sus respectivas aptitudes artísticas. Una de las ramificaciones que emanan del problema de la extinción en la novela está vinculada al tema de la memoria: del oficio, de los animales, pero también de personas cercanas al personaje principal. En *Aves inmóviles* hay una estrecha conexión entre extinción, taxidermia y remembranza, lo que muestra el considerable interés que tiene el autor por aquello que se pierde y se extingue, pero que ha dejado huellas que se intentan reconstruir. Ahora bien, podemos afirmar que toda la narrativa de Paredes está marcada por cavilaciones de corte filosófico como esa, en las que cobra especial relevancia la cuestión del tiempo y su transcurso, así como la de los rastros del pasado que dejan personas y objetos. Para ilustrarlo,

evoquemos la novela inmediatamente anterior publicada por el autor, a saber, *29 cartas. Autobiografía en silencio*, con la que *Aves inmóviles* tiene muchos vasos comunicantes.

Utilizando el género epistolar, Paredes traza en esa novela la historia de un intelectual llamado J., un lingüista que ha perdido la memoria y que, a través de la escritura de cartas que no esperan respuesta, intenta despertar a una nueva realidad, reconstruir un pasado muerto que no reconoce, y darle sentido a la persona que es ahora para poder seguir viviendo en la misma piel. De entrada, podemos advertir que el problema de la extinción y de la muerte asociado a la memoria es también central en *29 cartas*. En este caso, la desaparición de la memoria del personaje, el olvido de sí mismo en el que se halla de repente sumido, se conjuga paradójicamente con el oficio al que solía dedicarse, pues se especializaba en la investigación de palabras desaparecidas o a punto de desaparecer del mundo oral y escrito. J. nota esa paradoja y la describe así: “¡Y yo que me dedicaba a la búsqueda y el estudio de léxicos, de sintaxis, de pronunciaciones, de imágenes, de sueños, de símbolos, de espíritus en vía de extinción!” (90). Con este ejemplo, resulta patente que la extinción en sus diferentes manifestaciones es una importante línea de trabajo para el escritor y constituye una de sus principales preocupaciones literarias y estéticas.

En ese sentido, las múltiples relaciones que existen entre las novelas de Paredes no es en absoluto gratuita, sino que están atadas a una profunda reflexión que ha venido desarrollando el autor sobre el fenómeno plurivalente de la extinción, sobre el tiempo y la memoria. Identificar esta propiedad en la genealogía de las novelas escritas por Paredes es esencial para entender cómo su proyecto literario ha buscado formar una constelación coherente de obras en las que se ponen en juego sus más hondas inquietudes artísticas vinculadas a la extinción, así como su sistema axiológico de valoración de ciertos sucesos de la realidad. Además, nos permite constatar la manera en que Paredes toma posición respecto a su propia producción anterior en *Aves inmóviles*, pues en esta última novela lo que cobra protagonismo frente a la problemática de la extinción es la condición crítica del animal y del propio humano como especies amenazadas. Paredes actualiza allí el asunto de la extinción poniendo de primer plano, a través la taxidermia, el problema estético y político de la relación con el animal y su presencia en el arte para reaccionar así ante un panorama histórico signado por las mutaciones ecológicas. Gracias a lo anteriormente expuesto hemos podido verificar que hay problemáticas transversales que cruzan el conjunto de su obra y una predilección por desplegar determinadas estrategias narrativas; también, que el tratamiento particular que se da a dichos problemas en

cada novela permite al autor establecer vínculos diferenciados con realidades históricas y fenómenos sociales específicos

Hay que decir en este punto que la muy escasa crítica académica que existe a propósito de la producción novelística de Paredes, y que se concentra casi exclusivamente en *La celda sumergida* (2003), ha tendido a ubicar dicha obra en un panorama demasiado general sin entrar a realizar una valoración estética integral que tenga en cuenta aquellos elementos y actitudes que confieren a la propuesta del autor un notable mérito literario. Este es el caso de los estudios de Angulo Noguera (2008) y de Silva Liévano (2017): el primero se dedica a demostrar que la primera novela de Paredes pertenece al género de “novela posmodernista” (121) y el segundo a analizar en el mismo libro el tema del “mundo bárbaro de la ciudad contemporánea” (43). Desde un punto de vista metodológico, se puede reprochar a estos estudios que adolecen de una falta de atención a ciertas características del objeto que deriva o bien de intentar encajarlo en categorías preestablecidas como posmodernidad, o bien de solo fijarse en un tema como la ciudad, desatendiendo los importantes diálogos que entabla con una tradición específica. Si queremos observar más de cerca la dimensión literaria de un texto y su coherencia en tanto obra de arte verbal, es menester conducir el análisis a partir del texto mismo y no de una etiqueta exógena; adicionalmente, es clave no perder de vista que, aparte de los temas, la elección de unas soluciones narrativas particulares implica siempre una toma de posición ante la tradición y, por esta vía, la expresión de una manera de valorar la realidad. Por estos motivos, para el presente estudio de *Aves inmóviles* estimamos que es conveniente exponer cuál es aquella línea novelesca con la que, a nuestro criterio, Paredes entra primordialmente en comunicación para hacerse con un lugar en el campo de la novela contemporánea.

El universo novelístico de nuestro autor, que como sabemos comienza con *La celda sumergida*, se inaugura con un epígrafe del escritor alemán W.G. Sebald. Esta referencia primigenia que lo trae a la existencia en el mundo de la novela es todo menos anodina en la medida en que, por el lugar fundacional que se le atribuye, condensa un tipo de lógica narrativa con la que se identifica el autor y evidencia una filiación que va a atravesar la totalidad de su trabajo con ese género literario. Sacada de *Austerlitz* en este caso, novela publicada por Sebald en 2001, dicha cita originaria sirve para establecer un vínculo íntimo entre la poética del alemán y la que Paredes va a desarrollar a lo largo de sus años de actividad novelística. Este vínculo no se debilita en ningún momento, sino que, por el contrario, se solidifica cada vez más, pues el asunto esencial que cobra un protagonismo irrefutable en las propuestas de ambos autores es

justamente aquel de la extinción, la memoria y el paso del tiempo, cuya evolución y trascendencia ya hemos analizado en *Paredes*. *Austerlitz* es un libro que gira en torno a la búsqueda de la identidad, el recuerdo y el relato: Jacques Austerlitz, el personaje principal del libro, es historiador de la arquitectura, y el narrador nos lleva con él a realizar un recorrido por las ruinas de una civilización europea perdida. Por su parte, Alejandro, el personaje principal de *La celda sumergida* que, además, va a transitar por todas las novelas de *Paredes*, es también arquitecto y además restaurador, y sus inquietudes se concentrarán también en la reflexión sobre las ruinas, el desvanecimiento y la búsqueda de un ideal de belleza. Ahora bien, más allá de encontrar estas coincidencias localizadas, lo que verdaderamente nos interesa señalar desde una óptica más abarcadora es que las características y actitudes novelísticas destacadas que encontramos en las obras de *Paredes*, desde la primera hasta la última, encuentran una considerable fuente de sustento estético en el camino abierto por Sebald. Según el crítico José Luelmo, quien en este punto retoma la opinión de la ensayista estadounidense Susan Sontag, la propuesta de Sebald constituye una “renovación importante de la novela de fines del s. XX y principios del XXI” (122) porque presenta rutas innovadoras para explorar ciertos problemas de la realidad y de la historia en los planos valorativo, temático y formal. *Paredes* bebe extensamente de esta propuesta y dialoga con ella de diversos modos, gesto que implica tomar cierta distancia frente a otras tendencias narrativas del momento para encontrar un lugar diferenciado en el terreno de la novela colombiana contemporánea. Observemos entonces algunos de los rasgos sobresalientes del programa literario de Sebald que son apreciados por *Paredes* para construir sus novelas, y en particular *Aves inmóviles*.

Las obras de Sebald se ocupan en gran medida de dos cuestiones principales: de la memoria y la pérdida de la memoria —tanto personal como colectiva— y de la decadencia —de civilizaciones, tradiciones u objetos físicos—. Por consiguiente, la estrategia literaria de Sebald consiste en encarar y oponerse al olvido, a la decadencia y al paso del tiempo, en poner de primer plano la naturaleza temporal de la existencia y de la condición humana. En ese orden de ideas, las preocupaciones prioritarias que mueven la escritura del alemán y determinan el despliegue de sus esquemas narrativos más distintivos son los fenómenos de la muerte, el vestigio, las ruinas de la civilización y las cenizas de quienes fuimos. Su actitud hacia el mundo y su manera de aprehenderlo están marcadas por la melancolía, esa “tristeza vaga, profunda,

sosegada y permanente”²⁴, como ocurre también con Paredes²⁵. De acuerdo con Luelmo, por la manera en que Sebald trata esos asuntos, sus novelas pueden definirse en términos amplios como “intentos de reconciliarse y tratar en términos literarios el trauma de la Segunda Guerra Mundial y su efecto en el pueblo alemán” (126). Conviene advertir entonces que Sebald se erige como un narrador con un marcado compromiso histórico, en el sentido en que su evaluación de problemas existenciales y filosóficos como la desaparición, el desvanecimiento y la decadencia está relacionada con una experiencia bien determinada. Las novelas de Sebald, igual que las de Paredes, son libros silenciosos, de una profunda reflexión histórico-filosófica, en los que la acción no tiene un rol preponderante como catalizador del ejercicio literario. Ahora bien, como Sebald, Paredes también es un escritor que demuestra una profunda conciencia crítica del espíritu de su tiempo y de las experiencias que lo afectan en tanto sujeto situado espacial y temporalmente, y que ve en la literatura un instrumento idóneo para configurar una respuesta ante ese conjunto de inquietudes. Por esta razón, aun cuando Paredes practica un tipo de novela que se puede considerar cercano al del escritor alemán, no se puede decir que copie o reproduzca pasivamente las formas novelescas de Sebald como si fueran fórmulas o recetas en las que cabe cualquier contenido. Antes bien, lo que Paredes hace es rescatar una propuesta novedosa con su particular forma de mirar, transformarla conforme a sus intereses, y aproximarla al ámbito de la literatura colombiana para valorar dentro de ese panorama su capacidad para confrontar problemas históricos, sociales, políticos y culturales que le son propios.

La fuerza arrasadora del paso del tiempo, la muerte, la memoria y la extinción son preocupaciones clave que marcan la visión de Paredes y que por tanto definen su producción novelística, pero siempre aparecen en función de lo que dicta la conciencia histórica del autor como medio para evaluar circunstancias o momentos determinados. Así, según hemos podido constatar, en *Aves inmóviles* estos asuntos están al servicio de una reflexión sobre la condición

²⁴ Real Academia Española. (s.f.). Melancolía. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 7 de febrero de 2023 de <https://dle.rae.es/melancolía>.

Hay que recordar que esta actitud o disposición del ánimo tiene una larga historia en la tradición literaria y pictórica, que está relacionada con el sentimiento que produce el enfrentamiento con el abismo del tiempo, pero también con las búsquedas estéticas.

²⁵ En una entrevista hecha por la escritora y docente Alejandra Jaramillo a Julio Paredes en 2012, este desarrolla varias ideas acerca de su interés por la melancolía, a la que define como una “forma de acercarse al mundo”(256). Asimismo, habla de su interés por la literatura de Sebald, y menciona que considera Austerlitz como un “libro fundamental” de la literatura contemporánea (261).

humana de cara al fenómeno histórico actual de la extinción masiva y las mutaciones ecológicas, que pasa por un examen de las relaciones con el animal y con lo que nos rodea, así como del arte que producimos al respecto. Al argumentar que Paredes se inscribe en la senda literaria transitada por Sebald no queremos simplemente esbozar un catálogo de influencias o de intertextualidad, sino mostrar que, a través del tipo de manifestación estética que reclama para su novela, la personalidad creadora del autor asume una reacción en el ámbito intelectual ante el género y ante una situación histórica concreta.

Ahora bien, la novela de Sebald que más claramente se relaciona con *Aves inmóviles* es *Los anillos de Saturno* (2002), en la que el autor alemán ofrece, como dice la crítica Adriana Massa, “un extraordinario palimpsesto de la historia de la naturaleza, el hombre y la literatura” (45). La novela da cuenta de un viaje del escritor por la costa de Inglaterra en el que discurre ampliamente sobre la conversión en memoria o en recuerdo de personajes, lugares y situaciones. Con las innumerables evocaciones que trae a colación, la novela intenta resucitar historias perdidas del pasado y, de esta forma, recuperar vidas y relatos. La meditación sobre la desaparición, el paso del tiempo y la extinción de todo lo tocante al humano es aquí central. Para citar solo un ejemplo, veamos el siguiente pasaje: “[t]oda la civilización de la humanidad, desde sus comienzos, no ha sido más que un ascua que con el paso de las horas se torna más intensa, y de la que nadie sabe hasta qué punto va a brillar y cuándo se va a extinguir” (127). Esta novela de Sebald está comprometida con explorar cuestiones fundamentales que hemos analizado en *Aves inmóviles*, especialmente en lo vinculado con la extinción, la relación del humano con el mundo natural, y la conexión entre memoria y escritura. Desde luego, la manera en que Paredes las aborda en su novela está determinada por otras ambiciones y otro contexto, pero la actitud melancólica hacia la realidad evanescente y las preocupaciones filosóficas sobre la muerte y la creación permanecen. En ese sentido, la cercanía que Paredes manifiesta con la literatura de Sebald indica que lo que busca nuestro autor al afiliarse a esta corriente innovadora de la literatura contemporánea es comunicar que existe entre ellos una afinidad en la manera de aproximarse a la realidad, una forma distinta de analizarla, una perspectiva axiológica particular y una actitud específica ante las posibilidades creativas de la novela.

El homenaje que Paredes le rinde a dicha novela de Sebald en *Aves inmóviles* queda explicitado por el nombre que el autor elige para el caballo de paso fino que su personaje debe convertir en taxidermia: Saturno. En varias oportunidades el personaje se pregunta por el significado de ese nombre que inicialmente asocia al planeta, lo cual es un guiño que hace el

autor ante la instancia lectora para que considere seriamente la razón de ser de esa denominación. En un momento, nos dice Ricardo: “Busqué en el celular y en efecto, según lo que decía Wikipedia, Saturno era también el nombre de un dios terrible, devorador de sus hijos. Una representación del paso del tiempo y de la desaparición de los días” (71). El nombre del caballo es pues una referencia a la meditación melancólica sobre el correr del tiempo, sobre la depredación, la muerte y la extinción —que es alrededor de lo cual gira la novela de Paredes— y es a la vez una manera de insistir en el tipo de novela que está practicando, en constante diálogo con la apuesta literaria de Sebald.

Para terminar este apartado, es indispensable mencionar que otra de las características primordiales que conectan la práctica novelística de Sebald y de Paredes es la utilización de imágenes o fotografías en sus libros. La inclusión de estos recursos visuales tiene un peso bastante importante en la propuesta artística de ambos autores. Este elemento compartido se vuelve una toma de posición respecto a las posibilidades del género, respecto a lo que puede expresar sobre ciertos problemas —como el tiempo, la desaparición y la extinción— mediante el trabajo con otras artes o medios, vistos como valiosa materia literaria. En el caso de *Aves inmóviles*, Paredes decide insertar cuatro fotografías de su propia autoría en el texto, a las cuales titula *Trompe-l’oeil*, y que hacen alusión a las obras creadas dentro la ficción por Ricardo e Inés a las que aludimos más arriba. Las funciones narrativas y constructivas de la imagen y de la fotografía en esta novela de Paredes merecen un análisis cuidadoso que no haremos en este capítulo. Sin embargo, hay que subrayar que se trata tanto de una constante semántica en el texto como de una presencia material y palpable que viene a interpelar los regímenes de representación y distribución de lo sensible que la novela problematiza con la taxidermia, añadiendo una capa más a la reflexión.

La novela de Paredes juega así con varios niveles discursivos a la vez: el de la literatura, el de la taxidermia, el del arte visual y, por último, el de la fotografía, cosa que la conecta directamente con uno de los rasgos más distintivos de la novelística de Sebald (Luelmo, 134). A través de la imagen, Paredes logra acercar aún más literatura y taxidermia, y muestra todas esas diferentes instancias artísticas como espacios intermediales de encuentro, de reconfiguración posible de estructuras ontológicas y de preservación ante la muerte²⁶. En su

²⁶ Para una aproximación al estatus ontológico de las imágenes, su carácter subalterno y su vínculo con la animalidad, véase: Mitchell, W.J.T. (Novembre 2006). What do pictures want? / Interviewé par

conjunción al interior de la obra, literatura, taxidermia y fotografía develan otras maneras de interpretar estéticamente las relaciones entre ser humano y “mundo natural” y animal. Por ello, Paredes las hace entrar en contacto dentro de la estructura novelesca para evaluar desde varios ángulos simultáneos el problema histórico de la extinción masiva.

Consideramos que la cercanía desde el punto de vista formal, compositivo y axiológico que Paredes declara con el tipo de novela practicado por Sebald queda definitivamente sellada gracias al uso de la fotografía. Al navegar por los diversos afluentes de esta filiación, hemos querido presentar una exploración crítica de *Aves inmóviles* que no descuida el hecho de que inscribirse en cierta línea estética supone una manera de ver la realidad, de captar algunos problemas y testimoniar una necesidad histórica de abordarlos bajo una perspectiva singular. En el caso de Paredes, la novela de corte sebardiano permite presentar una reflexión compleja en la que se pone en el centro a la taxidermia como medio o técnica que, en el panorama artístico contemporáneo, ha entrado con fuerza a dialogar con la situación histórica y a proponer en múltiples dimensiones posibilidades estéticas y transformaciones significantes alrededor del cuerpo del animal y su extinción. En el transcurso de este capítulo hemos analizado cómo *Aves inmóviles* reacciona ante la extinción masiva a través de la práctica de la taxidermia que atribuye al personaje y a través de determinadas decisiones artísticas y compositivas. En el siguiente capítulo, nos concentraremos en examinar con más detalle el tipo de personaje y de experiencia humana que configura Paredes por medio de Ricardo, el modo en que la situación sociohistórica y cultural determina aspectos de su existencia y el peso que tiene la cercanía de la muerte en su relación renovada con el animal, todo paralelamente y en relación con *El fin del Océano Pacífico* de González.

Asbjørn Grønstad and Øyvind Vågnes. *Image & Narrative*. <https://www.visual-studies.com/interviews/mitchell.html>

Para la comprensión de la estrecha relación que guardan la imagen y la fotografía con la muerte y el cuerpo véase: Belting, H. (2004). *Pour une anthropologie des images*. Paris: Éditions Gallimard.

SEGUNDA PARTE

Los problemas existenciales de un par de sujetos humanos

3. Individuos colombianos ante las mutaciones ecológicas

En las secciones anteriores, nos hemos concentrado en dilucidar la manera en que los autores de *El fin del Océano Pacífico* y de *Aves inmóviles* formulan una toma de posición específica respecto a la situación de las mutaciones ecológicas a través del tratamiento literario que dan al problema del fin, por un lado, y a la práctica de la taxidermia, por el otro. A continuación, queremos enfocarnos en el estudio de otro elemento muy importante dentro de su estructura narrativa: los personajes/narradores que nos propone cada una de las novelas. Es indispensable acercarse con más detenimiento a estas figuras por cuanto ambas constituyen fundamentales pivotes semánticos de los textos. En efecto, tanto la novela de González como la de Paredes están estructuradas alrededor de las experiencias vitales de unos sujetos particulares que conocemos con el nombre de Ignacio y Ricardo, respectivamente. Estos sujetos, además, se presentan como los únicos narradores o productores de los enunciados novelescos gracias a la utilización sostenida, en ambos casos, de la primera persona gramatical. Por medio de esta estrategia, los autores otorgan total protagonismo a estas instancias narrativas en el paisaje ficcional y configuran a los personajes/narradores como las conciencias estructurantes de los textos, la columna vertebral por la que pasa todo lo contado, vivido, escuchado, visto, recordado o soñado en las novelas. De esta manera, la pregunta por las actitudes de estos sujetos, sus perfiles valorativos y el tipo de experiencia humana que representan en relación con un contexto histórico particular cobra una profunda relevancia. En la medida en que ambos constituyen el eje organizador de las novelas, las visiones de mundo que proyectan, sus problemas existenciales y el tipo de intriga vital en la que se hallan inmersos son aspectos centrales a tener en cuenta para comprender la evaluación literaria que hacen los autores, por su intermedio, de la condición de las mutaciones ecológicas.

Por consiguiente, en este capítulo nos proponemos analizar hasta qué punto la elección de construir personajes como Ignacio y Ricardo —dotados de ciertas experiencias, actitudes y problemas— está estrechamente vinculada con la toma de posición estética de los autores frente a una compleja realidad ecológica, política, social y cultural como la anteriormente mencionada. Consideramos que, al enfrentarnos a situaciones existenciales específicas en un

momento histórico y un marco geográfico muy especiales, *El fin del Océano Pacífico* y *Aves inmóviles* logran mostrar la imbricación —en ocasiones problemática— que existe entre la conciencia o la construcción de mundo de esos sujetos y la realidad múltiple de las mutaciones ecológicas de la que están impregnados. Con el fin de demostrarlo, abordaremos, en un primer momento, las modalidades y perspectivas de enunciación narrativa que despliegan las obras y sus funciones dentro de la economía de sentido global de los textos. Posteriormente, atenderemos el problema existencial que representa la muerte inminente para los personajes de las novelas y el modo en que esta experiencia puede entenderse como un correlato íntimo de los asuntos del fin y de la extinción que determina para cada uno de ellos ciertos tipos de relación con lo viviente. Finalmente, analizaremos el significado histórico y cultural del tropo de la inmovilidad como un elemento que, por diversas razones, termina definiendo los perfiles axiológicos y políticos de ambos personajes en relación con los problemas ecológicos: de Ignacio, el ecoturista, por una parte, y de Ricardo, el taxidermista, por otra.

3.1. La utilización de un “yo” narrativo para cuestionar la especificidad humana

Las dos novelas que estamos estudiando se caracterizan por el uso de voces narrativas autodiegéticas en primera persona que, por medio de la focalización interna, hacen de la interioridad y las experiencias de un “yo” protagonista el núcleo valorativo del relato. Esta es una de las estrategias escriturales más decisivas que ponen en práctica los textos pues, más allá de las particularidades que presenta cada uno y que exploraremos en adelante, la perspectiva de un “yo” humano se convierte en la herramienta que permite a los autores dar cuenta literariamente de los encuentros entre estos sujetos y el “mundo natural” en un contexto específico, así como evaluar las consecuencias de dichos encuentros sobre las subjetividades: es a través de Ignacio que vivimos el fin del océano Pacífico y a través de Ricardo que experimentamos la angustia de la extinción animal. De tal modo, podemos constatar que los personajes/narradores y las instancias de lo viviente que constituyen en ambas novelas elementos esenciales de la estructura narrativa están atravesados por el tiempo histórico, signados por el fenómeno de las mutaciones ecológicas y determinados por las lógicas del territorio en que se encuentran situados. Por ello, las situaciones y los encuentros que atraviesan esos “yo” a lo largo de los relatos sirven para revelar y catalizar un abanico de problemas que ponen en el centro de las preocupaciones estéticas la inserción de esos sujetos humanos en un difícil proceso histórico que se caracteriza por poner en cuestión las jerarquías y distinciones ontológicas de lo existente.

A propósito de la producción novelística de Tomás González, el investigador Néstor Salamanca afirma que la escritura del autor ha sufrido una considerable y significativa evolución desde su primera novela —*Primero estaba el mar*, publicada en 1983— en lo que concierne al tipo de narración practicada. En sus palabras, “[e]l narrador extradiegético ha ido cediendo terreno a un narrador en primera persona que toma cada vez más los rasgos de un narrador autoficcional. El novelista suele ocultar su identidad detrás de diferentes personajes que comparten aspectos de su propia vida” (2020, 234), pues, según Salamanca, los personajes que encontramos en las obras más recientes del escritor cuentan con un talante contemplativo y taciturno que es representativo de la figura pública de autor que se le atribuye a González. Aunque compartimos el diagnóstico general de Salamanca y consideramos certera la idea de que es necesario tomar seriamente en consideración la aparición cada vez más constante de esos “yo” dentro de la narrativa del autor, no estamos convencidos de que haya que asimilar ese cambio a la adopción del género autoficcional, por lo menos no en la novela que nos ocupa en este trabajo. Es común en los debates críticos actuales hablar profusamente de autoficción y de “escrituras del yo”, pues es indiscutible que existe una tendencia literaria que ha hecho proliferar este tipo de narraciones en diversas latitudes. Sin embargo, hay que tener prudencia en el uso de estas terminologías y categorías, pues se puede correr el riesgo de aplicarlas rápidamente a cualquier texto en que el “yo” que narra comparte un buen número rasgos con la instancia autoral. Sin embargo, el hecho de que un personaje que produce un enunciado en primera persona se parezca en mayor o menor grado a su autor no necesariamente es una condición suficiente para calificar un texto como autoficcional.

Estimamos que es conveniente, para tener más claridad a este respecto, fijarnos en el significado cultural y estético que tiene ese nuevo género literario, lo que nos llevaría a comprender mejor las apuestas que están en el fondo de los textos que buscan seguir esa línea narrativa. Según la investigadora Diana Diaconu, aproximarse al espíritu del género autoficcional en la América hispana y a la nueva serie literaria a la que ha dado lugar implica contemplar de cerca los contextos culturales de producción y recepción de las obras, en la medida en que este género debe concebirse como una respuesta crítica ante una realidad y un contenido históricos determinados, así como ante ciertos fenómenos literarios (24)²⁷. Para

²⁷ Hay que observar que esta posición es necesaria para aproximarse críticamente a todos los géneros y series, no solo a la autoficción en la que nos interesa enfatizar en este caso particular.

Diaconu, la autoficción es un género que crea nuevas figuras de autor y de lector y que propone un pacto narrativo específico, todo en el contexto de una toma de posición particular dentro de un campo literario bien definido. Aquello que caracterizaría este género en su dinamismo y vitalidad sería la existencia de un pacto narrativo “ambivalente”, entre lo novelesco y lo autobiográfico, que genera tensiones y cuestionamientos mutuos. Afirma Diaconu que, “[c]uando es generadora de efectos de sentido centrales en la obra, esta tensión entre dos pactos excluyentes es, en [su] concepto, definitoria de la autoficción” (19). Si aceptamos esta definición, podemos aseverar que el meollo del proyecto estético de Tomás González en su última etapa —donde la aparición de varios “yo” narrativos es un elemento primordial que habría que estudiar con detenimiento en cada caso— no se encamina realmente hacia una exploración autoficcional: en efecto, el escritor no busca en sus novelas recientes, antes que nada, “replantear las figuras del autor y del lector” por medio de un pacto ambivalente para expresar la crisis de la narración misma, no lo guía el deseo de “recuperar la experiencia auténtica” y su sentido, sin “falseamientos” pero tampoco sin renunciar a la ficción. (Diaconu, 21) Este tipo de proyecto autoficcional y la reacción que conlleva no constituyen el núcleo semántico de una obra como *El fin del Océano Pacífico*, lo que deja abierta para nosotros la pregunta por el sentido que allí tiene la construcción de un personaje/narrador como Ignacio.

En consecuencia, para abordar la presencia de ese “yo” en el texto que nos interesa, sugerimos partir del hecho de que el autor nos propone no tanto un pacto ambivalente autoficcional como un pacto novelesco en el que la estrategia de utilizar un narrador autodiegético en primera persona y la focalización interna tiene funciones narrativas específicas dentro de la arquitectura de la novela, responde a una necesidad histórica de cara a los problemas del presente y está vinculada con la proposición de un tipo de interpretación del acontecer humano en determinadas circunstancias. Similar aserto puede hacerse a propósito de *Aves inmóviles*, obra que también propone a la instancia lectora un pacto asociado al género novela con características narrativas análogas. En ambas creaciones, es el recurso textual anteriormente mencionado el que posibilita la exploración novelística de cierta condición humana y sus avatares en medio de las mutaciones ecológicas.

Con el fin de captar de forma más nítida este aspecto en las novelas de González y Paredes, consideramos pertinente revisar ahora algunas configuraciones de lo humano relacionadas con el proyecto de la modernidad ante las que reaccionan nuestros autores — configuraciones que son objeto de disputas en la época contemporánea, desde varios ámbitos,

por las consecuencias que han tenido sobre el “mundo natural”—. En el libro de ensayos *La condición humana. Tierra de nadie* (2018), el filósofo Fernando Cruz Kronfly recuerda que el conflicto entre naturaleza y cultura, entre animalidad y humanidad, es el conflicto esencial y jamás resuelto en que el ser humano consiste y en el que su existencia se realiza (48). Esta condición antropológica fragmentada, compleja y movедiza ha dado lugar a la creación de imaginarios culturales de distinto orden que intentan explicar o cicatrizar a su manera esa materialidad animal constantemente presente de la que estamos hechos. Dentro de los imaginarios civilizatorios modernos, la oposición ontológica entre naturaleza y cultura, y entre humano y animal, constituye un principio ordenador fundamental de la matriz ideológica con que, a través de los constructos del humanismo occidental, dichos imaginarios han entendido el mundo y la condición humana. En efecto, Cruz Kronfly asevera que el humanismo moderno, en su faceta filosófica, “construyó sus presupuestos a partir de la superior dignidad humana y su delirio de grandeza, tomando como punto de partida la hegemonía de la Razón e instaurando durante siglos una concepción del mundo excesivamente antropocéntrica” (31-32). En las narrativas de la modernidad occidental, las distinciones de las que venimos hablando son el eslabón indispensable que da paso al surgimiento de la figura de un “Hombre” que se ubica por encima de todo lo que le rodea²⁸. Ahora bien, al hacer de la naturaleza y del animal un revés con el que no nos podemos reconciliar, un otro inferior y sistemáticamente alejado de lo humano que hay que mantener bajo dominio, el humanismo logró instituir la idea de un sujeto racional privilegiado del que se esperaba que realizara, con el paso del tiempo, un viaje heroico de perfeccionamiento ascendente hacia el progreso. Así, triunfarían el bien y la razón sobre la irracionalidad, la animalidad y el absurdo. Esta idea de progreso se convirtió, justamente, en el pilar de la “mítica moderna” y en el motor que animaba su proyecto. El progreso tanto material como moral de la humanidad que prometía la modernidad era la esperanza que la legitimaba y la hacía aparecer como la vía que nos llevaría finalmente a la emancipación, la plenitud y la felicidad (Cruz Kronfly, 36).

Sin embargo, en el mundo contemporáneo, la idea de progreso y los fundamentos sobre los que se sostuvo —entre los que me interesa destacar aquí, sobre todo, la noción de

28

No hay que olvidar, por otra parte, que las distinciones entre humano/animal y naturaleza/cultura arrastran a su vez una serie más vasta de oposiciones alrededor del género, el sexo, la raza y la clase.

celebración de la grandeza humana— se han venido al suelo, pues no ha habido, en realidad, progreso material y moral de la humanidad. Por esta razón, los soportes humanistas en los que la modernidad fundó su legitimidad, y, por consiguiente, la idea de hombre sobre la que se basó aquel humanismo, se han derrumbado. La imaginaria condición de superioridad humana frente a la constelación de las demás especies vivientes es una idea que se encuentra actualmente en bancarrota, en gran parte gracias a la constatación de las múltiples perturbaciones y peligros que el humano así concebido ofrece ante sí mismo y ante el “mundo natural”. Según Cruz Kronfly, el agravado exterminio del planeta que ahora atravesamos es un hecho principalmente atribuible a la razón productiva instrumental que se apoderó de la conciencia humana en Occidente y del proyecto moderno es su conjunto (27); afirma el filósofo, además, que ha quedado definitivamente en evidencia que “el progreso material que se expresa en la obra humana [...] se convierte en amenaza para el futuro del planeta y de todas las especies vivas” (36), por lo que no es posible seguir creyendo en las teorías humanistas sin cuestionar las bases éticas y políticas de su figuración de lo humano y sus actuales consecuencias. A causa de este hundimiento de las promesas modernas de progreso en nombre de la razón, que demandaban un acto de fe y de confianza en la supuesta grandeza humana, los paradigmas que justificaron la tajante oposición ontológica entre naturaleza/cultura y humano/animal también se desmoronan. Así, en el presente de las mutaciones ecológicas, la condición humana vuelve a ser “tierra de nadie”.

Las novelas de González y Paredes perciben sensiblemente este fenómeno: de hecho, los cuestionamientos que giran en torno al derrumbe de los constructos antropológicos del humanismo adquieren una importante relevancia dentro de sus respectivas apuestas estéticas. En *El fin del Océano Pacífico*, por ejemplo, el personaje/narrador Ignacio se manifiesta en contra de la hipertrofia de la racionalidad y deja entrever una visión del humano permeada por una animalidad constitutiva de la siguiente manera: “Esto es una tragedia con mayúscula. La inteligencia se nos salió de control, como si a una especie de cangrejo se le hubiera crecido con los miles de siglos la muela principal, que terminó por inmovilizarlo, matarlo de hambre, extinguirlo” (158). Esta actitud crítica del personaje ante los efectos nefastos de la razón —ese cimiento esencial de la idea de superioridad de nuestra especie que la habilitó durante mucho tiempo para intervenir sobre el mundo a su antojo y dominarlo— es muestra de que, de cara a las problemáticas contemporáneas, se hace patente que la tan encomiada inteligencia no es una facultad que nos eleva a un grado de dignidad superior y que nos aparta radicalmente de los demás tipos de animales y de existentes que hay en el planeta. Frente a la realidad de un océano

Pacífico extremadamente degradado, Ignacio intuye que estamos ahora más cerca que nunca de los otros no humanos y que aquellos imaginarios típicos de la modernidad que buscaron ocultar y alejar el animal que somos bajo un discurso celebratorio de una racionalidad desatada se han venido a pique.

En ese sentido, podemos aseverar que el modo de pensar el fin que nos propone González tiene mucho que ver también con una forma de plantear el fin de cierta concepción del humano. Por su parte, las experiencias y búsquedas artísticas con la taxidermia que permiten al protagonista de *Aves inmóviles* un acercamiento particular al animal atravesado por la problemática de la extinción dan cuenta, igualmente, de un sacudimiento de esa categoría ontológica de hombre que construyó el humanismo moderno. A través del prisma de ambas novelas vemos entonces que la crisis irremediable de esa idea moderna del hombre, provocada en buena medida por las actuales transformaciones ecológicas, ha hecho emerger la necesidad histórica de imaginar o reinventar nuevos tipos de subjetividades humanas que remodelen las estructuras vitales que negocian nuestra relación con el “mundo natural”. La antropología, la filosofía y el arte han sido en los últimos años terrenos propicios para poner en marcha esa imaginación. En nuestro caso, las dos novelas a las que nos referimos responden a esa apremiante necesidad por medio de la construcción literaria de unos “yo” cuyas experiencias existenciales, marcadas por circunstancias del presente en contextos determinados, hacen brotar sujetos en los que se desestabilizan de diversa forma las concepciones del ser humano que hemos evocado. Por esta vía, ambas obras hacen del espacio novelesco un crisol de experimentación en el que los autores interrogan la producción de subjetividades en medio de las mutaciones ecológicas y sondan algunas contradicciones que pueden aparecer en el proceso.

Dentro de esa lógica, las estrategias de enunciación que despliegan tanto *El fin del Océano Pacífico* como *Aves inmóviles* sirven para poner en el centro de la mirada a un par de seres vivos concretos y la singularidad de su experiencia individual, que se caracteriza por el enfrentamiento con fuerzas de la naturaleza afectadas por los tiempos que corren: la narración de Ignacio es, primordialmente, el relato de un cara a cara con el océano amenazado; la de Ricardo, de uno con los animales y su extinción masiva. De esta manera, las perspectivas íntimas de estos personajes que nos ofrecen las novelas son el foco por medio del cual se ilumina el renovado encuentro con el mundo de lo no humano del que hablamos en las secciones anteriores y en el que se vislumbran otros ordenamientos de las jerarquías de la existencia. Por

este camino, los escritores consiguen hacer de sus personajes/narradores los vehículos estéticos que llevan a sugerir modos distintos de entender la ambivalencia fundamental de lo humano y lo natural-animal. En ellos, las antiguas oposiciones humanistas y civilizatorias que hacían del universo de lo natural una instancia absoluta de exterioridad y de antagonismo ya no tienen cabida ni vigencia. Bien gracias a la práctica de la taxidermia o bien gracias a una compenetración prolongada con el territorio, lo que es decisivo para los sujetos que configuran ambas novelas y para su forma de aproximarse al mundo es la relación de proximidad entablada con lo animal y con lo viviente. Ignacio y Ricardo mapean desde su punto de vista un contacto con “potencias orgánicas” que vuelve el espacio de lo íntimo un lugar desde el que es posible abrirse a “intensidades y afectos” que están más allá de la vida exclusivamente humana (Giorgi, 39). De tal suerte, la noción de vida propia o vida individual comienza a resultar porosa, pues en su respectivo trato con los ecosistemas y los animales se nos revela que la existencia que narran se vuelve irreductible a un “yo” cerrado que comienza y acaba en sí mismo, a una subjetividad que se distancia y se apropia de un “mundo natural” que está afuera. Por el contrario, la individualidad de estos sujetos funciona en las obras como zona de indeterminación, de flujo y de cuestionamiento de los límites de lo humano, entendido como aquello que estaría ontológicamente separado del animal y de la naturaleza.

Así, en las novelas de González y Paredes, la utilización narrativa dada a la primera persona autodiegética y a la focalización interna constituye, precisamente, el instrumento con el que se nos conduce a pensar el desfase que se instala entre esos “yo” y las figuras o normas convencionales de la “persona humana”. Tal como en filosofía la demolición de los fundamentos antropocéntricos y racionalistas del humanismo es producto del uso de la razón, en estas obras literarias la exploración de las fronteras del “yo” humano frente al “mundo natural” y el desmonte de ciertas distinciones radicales es producto del uso del “yo”. Esta paradoja que encarnan las novelas es un elemento que da testimonio de su dimensión profundamente literaria, en la medida en que muestra que lo que está en juego para los autores es la búsqueda de alternativas para significar la experiencia de la realidad contemporánea y hacer conmensurable la condición histórica de las mutaciones ecológicas en sus efectos sobre la definición de las subjetividades.

Cabe añadir en este punto que una de las situaciones existenciales que mejor evidencia en las novelas la capacidad que tiene el formato narrativo del individuo para escrutar modos de relacionamiento y campos de devenir común con los animales y con la naturaleza es la

experiencia de la enfermedad y la muerte. Al verse confrontados a ella, los “yo” de Ignacio y de Ricardo se transforman en una instancia que cristaliza de manera clara ese umbral de pasaje que interroga lo humano y desarticula arraigadas certezas antropocéntricas. El vivir y el morir de los propios cuerpos pasa a un primer plano y hace que en estos sujetos se profundice una sensación de indistinción con la comunidad de los vivientes. Desde la interioridad de sus personajes/narradores, los autores logran así exponer la imbricación de las individualidades con las problemáticas ecológicas tanto de la extinción de las especies como del potencial fin del océano Pacífico y evaluar sus consecuencias en la concepción de lo humano. En el siguiente apartado de este capítulo mostraremos cómo esto tiene lugar en cada uno de los textos. Pero antes de pasar a ello, quisiéramos detenemos en el comentario de una diferencia de índole técnica que hay entre *El fin del Océano Pacífico* y *Aves inmóviles* en lo relativo al uso de la modalidad enunciativa de la narración en primera persona que venimos examinando, lo cual tiene implicaciones que no hay que pasar por alto para comprender el vínculo entre sus respectivas formas composicionales y la evaluación de la situación histórica que estas facilitan.

En la novela de González, nos adentramos en la situación existencial de Ignacio y en su visión de mundo por medio de un monólogo interior que adopta una forma altamente digresiva. Después del único epígrafe de *Manglares* (“Pues yo, cuando me vaya, también me llevaré esa costa [...]”), la narración arranca con las siguientes líneas: “Mi mamá tenía noventa y un años. En una de sus noches de insomnio comió demasiados dulces [...]. Lo que alcanzó a consumir le habría aflojado el estómago a Muhammad Ali. [...] A Muhammad lo vi una tarde cuando yo hacía posgrado en Nueva Orleans” (9). De entrada, notamos que la actividad mental del personaje a la que asistiremos a lo largo del relato tiene la particularidad de ir hacia adelante de forma zigzagueante, asociando pensamientos e impresiones inesperada o confusamente. Si bien el texto resultante no es propiamente “experimental” en los planos retórico y expresivo, la multiplicación de las digresiones, que la narración asume como método en el transcurso de toda la obra, produce un efecto de extrañeza y complejidad intencionalmente buscado por el escritor. Algunas páginas más adelante en la novela, un comentario de la voz narrativa que se puede leer en clave metaficcional explica uno de los sentidos que puede atribuirse a tal decisión estética. En ese momento, Ignacio reflexiona sobre la propia acción de pensamiento y de remembranza del viaje que hizo recientemente con su familia —tras el que él ha decidido quedarse en el lugar para afrontar la muerte— y nota la importancia que otorga a todo lo que se va presentando al margen o entre líneas, que nos describe como la espuma que salpica el mar. Para explicar el porqué de este hecho, comenta: “Lo que quiero decir es que avanzamos en la vida en un mar de

digresiones. Eso es lo que quiero decir. En el mar de la vida entre un espumero de digresiones, mejor. [...] La vida se expande en forma de digresiones y regresa a la nada” (40). Y justo después, continúa diciendo: “Si algo sabe un radiólogo es que lo vacío está en el centro de esta berrionda sinfonía. Más frases. Están apareciendo. Debería cargar lápiz y libreta” (40). De acuerdo con lo anterior, la forma digresiva que presenta la novela para contener el monólogo interior de Ignacio es la forma que permitiría acercarnos más apropiadamente a la estructura de la experiencia de alguien que está en pleno comercio con la vida pero que sabe que corre hacia la desaparición inminente. Por otra parte, esa manera de hacer avanzar el texto gracias a la acumulación de “frases” altisonantes y de digresiones que van llegando a la mente del personaje o creándose de manera espontánea, y para las que este quisiera tener “lápiz y libreta” —algo que se repite en varios momentos de la novela— es un gesto que resalta por lo menos dos actitudes: por un lado, cierta sospecha del autor ante la capacidad de la escritura para contener el flujo incontrolable de la vida que pasa y, por el otro, cierta desconfianza juguetona ante los lugares comunes del lenguaje que fácilmente aceptamos como ciertos.

A lo largo de *El fin del Océano Pacífico*, hay también una insistencia en el carácter presente y situado de la enunciación del monólogo interior que produce el narrador, es decir, en el hecho de que asistimos “en vivo” al surgimiento y encadenamiento del discurso en su conciencia. El uso abundante de adverbios y pronombres demostrativos como “aquí”, “ahora” y “este” o “esta” nos hace recordar con nitidez, a cada tanto, la temporalidad y espacialidad presente en la que se encuentra Ignacio y desde la que se expresa en la novela. Para ilustrarlo, podemos citar el siguiente pasaje: “Digamos aquí, por ejemplo. Frente a la bahía de la particular Creación donde estoy ahora y detrás de esta casa [...]. Aquí Dios estaría o no estaría, para el caso vendría a ser lo mismo. De todas formas llueve y escampa día y noche. Agua, clorofila, animales” (12). La acentuación de este elemento puede vincularse, por una parte, con el peso que adquiere en la estructura de la obra la conciencia de un fin próximo —que se nos anuncia desde el título como el lugar hacia el que la narración se dirige inevitablemente— en la medida en que revela que la percepción del acabamiento intensifica y da valor a cada momento de vida. De otra parte, puede relacionarse con la celebración del frenesí del instante y de la vida presente que es típica de la actitud de los turistas, cuya relación con el mundo está dada en la mayoría de los casos por la inmediatez y el goce. Aunque la subjetividad de Ignacio sirve, como dijimos antes, para ensayar facetas distintas de la interioridad humana frente al “mundo natural”, estos acercamientos ocurren dentro de una matriz turística que sigue siendo esencialmente capitalista y consumista. Por este motivo, consideramos que, además de las mencionadas en el capítulo 1

de este trabajo, otra de las funciones de las dosis de humor que permean el texto desde las primeras líneas consiste en ser un mecanismo que señala, desde el principio, la distancia crítica que separa al autor de la figura ambivalente del personaje/narrador y del tipo humano que representa. De hecho, la exploración de esta significativa ambivalencia de un ecoturista como Ignacio es, como veremos más adelante, una de las formas en que González evalúa las complejidades de las mutaciones ecológicas y su relación problemática con los sujetos contemporáneos. En ese orden de ideas, el monólogo interior digresivo con que nos encontramos en *El fin del Océano Pacífico* es una técnica que puede equipararse o describirse como un manglar, figura fronteriza que es emblemática en la escritura de González. Como afirman los especialistas Claudia Montilla y Norman Valencia, el manglar en la obra del antioqueño es ese espacio tropical que “conjuga las aguas dulces con las saladas, el agua y la tierra, las regiones bajas colombianas y sus colonizadores andinos, el brillo desconcertante de un mundo en decadencia, la vida y la muerte” (XIV)²⁹. En nuestra novela, la narración que emana del turista Ignacio —de ese cuerpo cercano a extinguirse que vive el instante y se topa de frente con el fin en potencia de un océano marcado por los daños ambientales— condensa, cual manglar, una serie semejante de tensiones y ambivalencias.

En lo que concierne a *Aves inmóviles*, la técnica que facilita el acceso a la subjetividad de Ricardo no es una que intente presentar con cierta desenvoltura los pensamientos, sentimientos, asociaciones e impresiones del personaje a medida que inciden en su conciencia. Más bien, lo que se nos ofrece es el registro o la reconstrucción personal de una historia que avanza poco a poco y que gira en torno a la taxidermia de Saturno, el caballo de paso fino. Al inicio de la novela, Ricardo se encuentra en vísperas de emprender un segundo viaje en el que espera por fin conocer al caballo, pues el primero quedó truncado en mitad del recorrido. Desde esa coyuntura parte el personaje para relatar su marco vital y el avance del proyecto de la taxidermia, así como las dudas, inseguridades y miedos que van surgiendo alrededor de él. Las primeras oraciones de la novela nos introducen así en el espacio ficcional: “Puse el teléfono en silencio y esperé a que la llamada entrara a buzón. Aunque no lo había grabado en la lista de nuevos contactos, reconocí el número de Gustavo. [...] Nos habíamos cruzado en una única oportunidad, tres semanas atrás, cuando vino a la casa para llevarme por primera vez a la finca”

29

Sin olvidar que los manglares son también un elemento natural insigne de las alteraciones ecológicas. Como constata el Papa Francisco en su encíclica *Laudato si'*: “En algunas zonas costeras, es preocupante la desaparición de los ecosistemas constituidos por los manglares” (32).

(13). Antes de que leamos estas líneas, sin embargo, lo primero con lo que se encuentra la instancia lectora en la página contigua es con una fotografía de una supuesta taxidermia que lleva por título *Trompe-l'oeil 6*. Como si se tratara de dos espejos enfrentados, este detalle hace que se proyecte sobre la narración aparentemente fabricada por Ricardo que se inicia justo después la sombra de lo ilusorio, que entremos a ella con una percepción agudizada del carácter artificioso del procedimiento literario y que calibremos en función de este hecho nuestras preguntas y expectativas. En todo caso, lo que nos interesa subrayar es que el método narrativo que despliega Paredes para ponernos en contacto con la vida interior de su narrador/personaje es el de dar a la escritura, de principio a fin, la forma de un medio de registro a través del cual este hombre reseña, sin mayores pretensiones, los vaivenes que le traen los días para intentar comprender la difícil etapa de la vida en que se encuentra o hallarle un poco de orden a los acontecimientos. Según nos cuenta Ricardo, el desarreglo generalizado que se ha instalado definitivamente en su realidad tiene que ver con la aceptación a regañadientes del encargo de Saturno, pero también con el advenimiento de leyes corporales nuevas que lo ponen frente a frente con la enfermedad y la posibilidad de la muerte. Por su peso en la arquitectura tanto de esta obra como en la de González, es precisamente del problema de la muerte de lo que nos ocuparemos a continuación.

3.2. La experiencia de la muerte: cercanía e indistinción

La experiencia vital de Ricardo con la que nos topamos en *Aves inmóviles* está sellada por una drástica pérdida de balance que el personaje no puede terminar de descifrar y que proviene de una sumatoria de hechos íntimos: la separación con Inés, la desaparición de su hermano Alejandro, las taxidermias de aves sin terminar acumuladas en el taller, la hipoteca de la casa, la aceptación del montaje de Saturno. Para completar este cuadro, la rúbrica que decreta la suerte trastocada de Ricardo y el desarreglo agudo de su vida es el hallazgo reciente y accidental de lo que puede ser una grave enfermedad. No muy avanzada la narración, el personaje nos comenta: “el radiólogo me informó de una mancha circular de cinco centímetros de diámetro, alojada en el lóbulo superior del pulmón derecho” (20), una cavidad de paredes gruesas para la que los doctores le recomendaban exámenes exhaustivos. Esta noticia, que trae a la conciencia del personaje una importante revelación corporal, aumenta en él la sensación de miedo, ansiedad y desconcierto, de estar viviendo días enrarecidos y erráticos en medio de un desbarajuste generalizado. Por eso, algunas páginas después, dice que “la vida entraba en una alteración y un desorden crecientes, que opacaban todo alrededor” (41) y confiesa que en la

noche cerraba los ojos con miedo, temeroso de que la silenciosa caverna que lo acompañaba, agazapada en su pulmón, absorbiera para siempre su ritmo vital.

Por causa de este nuevo conocimiento que ha ingresado en su realidad, el personaje siente que ha pasado a otra estación vital cuyas señales ahora tiene que intentar interpretar. La enfermedad constituye una verdadera conmoción y trae un enorme sobresalto para Ricardo debido a la siguiente razón que él nos proporciona: “Era la primera vez que recibía una descripción más o menos detallada de una irregularidad interna, de una anomalía [...] nunca había tenido una conciencia real del mecanismo que me mantenía con vida. Es posible que como parte de una deformación profesional” (21). Como vemos, el contacto con la enfermedad y la muerte propia provoca un tremendo dislocamiento en el mundo del taxidermista que lo lleva a cambiar la percepción de sí mismo en tanto cuerpo. La nueva conciencia que adquiere de su materialidad biológica conduce al personaje a un estado mental y existencial distinto en el que se transforma su relación con ciertos aspectos del oficio y con los seres con los que se va a encontrar, especialmente con el caballo Saturno. De allí en adelante, el desarrollo de la novela va a estar profundamente influenciado en diversos momentos por esa conciencia renovada que sacude la normalidad y la seguridad de Ricardo y lo arroja a un desplazamiento general del mundo. Así, el personaje se encuentra en una situación de inflexión particularmente crítica, pues hay algo que se está desarmando en la realidad que lo rodea y en su ser interior al mismo tiempo: por este motivo, podemos afirmar que la enfermedad y la muerte se convierten en ese umbral animal por el que el autor hace pasar al cuerpo de Ricardo y que consigue arrastrar al sujeto más allá de sí mismo.

En efecto, la inestabilidad en la que se instala Ricardo al enfrentarse a la idea de la enfermedad y de la muerte se traducirá más tarde en una marcada inestabilidad ontológica de cara al animal. De hecho, en la novela, las problemáticas de la extinción íntima —es decir, la del protagonista, al enterarse de la presencia de una mancha en su pulmón— y de la condición histórica de la extinción animal se conjugan. Esto desemboca en el planteamiento de una transgresión de diferentes fronteras: por un lado, de la práctica de la taxidermia en cuanto medio de conocimiento (asunto que ya hemos analizado) y, por otro, de los límites y las certezas del “yo” humano de Ricardo. *Aves inmóviles* logra captar el sentido de la actual situación histórica por medio de la práctica artística de Ricardo y de los mecanismos que él usa para hacer de la taxidermia un espacio de contestación crítica al respecto de una determinada realidad del mundo. Pero Paredes no se queda solo allí y por eso incluye en la novela otra arista en la que

se manifiesta la interpretación de la historia reciente que propone en su novela. Nos referimos en este caso a la propia vida y la experiencia humana de Ricardo, terreno donde se revelan y catalizan de otro modo los diversos cuestionamientos que tienen lugar en el taller con la problemática de la extinción como telón de fondo. La conciencia de la muerte es una experiencia que transgrede en el personaje/narrador su percepción respecto a sí mismo y frente al Otro animal, cosa que va a quedar demostrada no exclusivamente en su creación taxidérmica, sino también en el episodio central de encuentro con Saturno, que constituye un momento particularmente trascendente dentro de la estructura narrativa y semántica de la obra. Es gracias a este encuentro con el animal (y con la animalidad) que se saldan y materializan completamente los cuestionamientos ontológicos que Ricardo viene haciendo en el terreno de la taxidermia. En ese sentido, el encuentro con el caballo vivo es la instancia de indistinción más palpable en la experiencia subjetiva de Ricardo, que pasa por el cuerpo, la enfermedad y la muerte para llegar a una desestabilización aún más profunda y encarnada de las fronteras figurativas que oponen a humano y animal.

La novela de Paredes hace que la vida de Ricardo se halle amenazada desde el interior por una enfermedad y que a raíz de esto comience a concebir tanto la existencia propia como las de los otros cada vez más en términos de corporalidad, de materialidad biológica, de organismos, fuerzas e intensidades vivas. Esto es justamente lo que ocurre cuando piensa en el diagnóstico definitivo que ha dado su amigo Rubén, el veterinario, a propósito de la condición de salud de Saturno. Aunque no lo parezca en las fotografías que tiene el personaje, el caballo es, de manera muy similar al propio Ricardo, un animal enfermo que se encuentra desahuciado a causa de un tumor y de una serie de úlceras gástricas, razón por la cual le han pedido con urgencia al taxidermista que intervenga para salvar la piel y comenzar con el montaje del cuerpo completo antes de que el ejemplar empiece a deteriorarse. Saturno es un caballo de paso fino que tiene un valor comercial incalculable para su dueño, un animal convertido en objeto mercantil al que este quiere conservar como testimonio de mérito y de atractivo. Pero el proyecto de hacer la taxidermia de Saturno y de preservarlo como si fuera un trofeo representa para Ricardo, desde el inicio, un error, una decisión falsa y tomada a ciegas con la única intención de procurar salvar su taller, lo que le produce una zozobra y un vértigo constantes, tanto como la reciente conciencia de tener una indeterminada enfermedad incubando lentamente por dentro. A todo esto se suma el prospecto de estar a punto de conocer, frente a frente, al caballo enfermo y en inminente riesgo de muerte en la finca del dueño. Ante el conocimiento temprano del propio estado de salud y de aquel de Saturno, el personaje ha

comenzado a imaginar constantemente al animal, su forma interna y externa, y así se inaugura entre ellos una relación o compenetración, un acercamiento afectivo y sensible, sin que todavía siquiera se hayan visto.

Hacia el final del segundo tercio de la novela tiene lugar la esperada reunión entre el taxidermista y el caballo Saturno, cuyo parentesco ha quedado establecido en la mente del personaje y de la instancia lectora alrededor del problema de la desaparición del tiempo y de la cercanía de la muerte. Este episodio atestigua el renovado interés que cobra la relación con la materialidad y corporalidad de lo viviente en estos tiempos de mutaciones ecológicas, pues propone otros modos de hacer visibles los lazos y espacios comunes que se crean entre cuerpos y entre especies. Ciertamente, la manera en que se da el encuentro entre Ricardo y Saturno, y lo que este desencadena, lleva a intuir otros vocabularios y otras semánticas para trazar los contornos de los cuerpos, otros regímenes de sensibilidad en los que se ve, comprende y hace inteligibles a los seres vivientes según principios y valores alternativos. El episodio testea los límites de lo humano y de su especificidad, contribuye a desequilibrar el andamiaje epistémico y la repartición de roles que sostuvo los relatos humanistas de separación del reino animal y del “mundo natural”, dando otra versión de lo que significa ser humano en medio de las coyunturas del presente. Veamos.

Cuando Ricardo llega a la finca del dueño de Saturno, sabe que la motivación principal del viaje es cumplir con los procedimientos necesarios para llevar a cabo la taxidermia del animal, un trabajo para el que ya ha recibido un adelanto monetario y por el que, por lo tanto —a pesar de todos los reparos—, se siente en obligación de responder. Una vez posa los pies en la finca, la ansiedad del personaje comienza a ir en aumento: “El pulso se me aceleró de inmediato [...] por la imagen, cada vez más cercana y clara, del cuerpo de Saturno sobre la mesa, en el instante previo a las primeras incisiones sobre la piel de la cabeza, la sección más fina y delicada” (105-106). Al proyectar en su interior la imagen del cuerpo del animal sin vida a punto de ser objeto de cortes y manipulaciones, el personaje experimenta un primer malestar. Después, tras presentarse con el dueño del caballo, en cuya figura nos detendremos más ampliamente en el siguiente apartado de este capítulo, Ricardo es invitado a visitar a Saturno en la caballeriza. Este evento tiene una fuerte carga narrativa en la novela ya que es parte fundamental del desenlace y del sentido del texto y es presentado bajo una atmósfera de clímax. La poética del encuentro que encontramos en ese momento en la obra de Paredes es algo distinta de la que hemos explorado previamente en el espacio del taller de taxidermia, pues aquí se

traslada a la vivencia subjetiva del personaje la confluencia con otro organismo vivo, lo que tiene efectos que pretendemos interpretar.

Ricardo entra a la caballeriza acompañado del propietario de la finca y del animal. Desde el primer contacto con el dueño, Saturno se mantiene inmóvil. Luego, llega finalmente su turno de saludar al caballo que tiene enfrente. A diferencia de la visión que tiene el dueño, ese ser viviente va a ser concebido por el protagonista menos como propiedad del humano, como objeto de privatización del que surge el individuo, que como testimonio de la posibilidad de creación de ámbitos comunes entre cuerpos y entre especies. La contigüidad nueva que así debuta entre Ricardo y Saturno, atravesada por una conciencia incrementada de la fragilidad y de la muerte de la vida animal, se expresa en ese momento de encuentro y luego se expande a otras circunstancias de la novela. Así tiene lugar el instante de aproximación entre esos dos cuerpos:

Me acerqué y palpé a Saturno a la altura de la paleta. [...] Pero entonces, al sentir de inmediato el músculo pectoral, entendí dónde se encontraba una de las razones del sobresalto que me perseguía al pensar en un animal como Saturno. Era sin duda el hecho de la presencia del calor corporal, esa especie de combustión constante que venía del interior y que iba a desaparecer para siempre; una potencia que se nutría de un corazón [...] Saturno era en efecto el primer animal en el que palpaba la agitación interna. Ahí radicaba la razón para explicar la imposibilidad de cruzar esa frontera con este caballo, me repetí. El rayo latente, pensé, la chispa invisible que, al final, era otra manera de imaginar dónde se agazapaba la muerte. [...] Entonces traté de seguir la mirada de Saturno, con los posibles reflejos de la luz interna. (115-116)

Este acercamiento a la vida del animal transforma contundentemente la experiencia del taxidermista y sus modalidades de acercamiento a la manipulación de los cuerpos en la medida en que lo confronta con una frontera que no puede franquear, esto es, la frontera de lo viviente en que late todavía un corazón y en la que él mismo se ve reflejado. En ese orden de ideas, el caballo Saturno aparece, en este momento de la novela, no tanto como un tropo o una figura disponible retóricamente —función cultural o estética fundamental que por mucho tiempo se les adjudicó a los animales— sino más bien como una corporalidad viva, una materialidad que facilita una captura de fuerzas, una interfaz que explora las vulnerabilidades físicas y ontológicas compartidas de cara al tiempo presente. La escritura de Paredes no hace aquí del caballo un instrumento para describir imaginativamente el tipo de vida esencialmente diferente y más estéticamente importante que sería la vida humana del personaje/narrador; antes bien, lo

convierte en una instancia que, para utilizar los términos de los especialistas en estudios animales Susan McHugh, Robert McKay y John Miller, pone al descubierto la fuerza de lo creado (*the creaturely*) (23), un espacio que mantiene y sostiene juntas la vida humana y no humana. Para Ricardo, Saturno es “el primer animal” (Paredes, 115) en el que siente el calor interno antes de pasar a una taxidermia, el primer animal en el que siente de modo patente la multiplicidad de zonas de vecindad y de intercambio que no dejan aplicar los modelos previos de “vida humana” y “vida animal” necesarios para llevar a cabo un trabajo de montaje como el que se le pide. La proximidad que se instala entre el personaje y el caballo, entre sus respectivos cuerpos, da testimonio de una interrogación más amplia de los ordenamientos con que se ha clasificado el mundo de los existentes y de los modos y lógicas con que el animal se ha inscrito en algunas de las tradiciones culturales dominantes de Hispanoamérica.

De acuerdo con las argumentaciones del investigador Gabriel Giorgi en *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica* (2014), las imágenes de la vida animal en las culturas de América Latina “trazaban el confin móvil de donde provenían el salvaje, el bárbaro y el indisciplinado” (11), de manera que, durante varios siglos, lo animal designó un fondo amenazante que las naciones de la región se esforzaban por contener, pues se asociaba con una falla constitutiva y una carencia de civilización. Al hablar de la animalidad en expresiones culturales latinoamericanas no puede pasarse por alto este sustrato que abonó una gramática fuertemente arraigada sobre la cuestión. En *Aves inmóviles*, de cara a las transformaciones presentes que conllevan las mutaciones ecológicas, la vida animal cambia sustancialmente de lugar. A la luz del encuentro con Saturno, podemos comprobar que lo que la novela procura es presentar una aproximación entre cuerpos humano y animal reflejados en una condición común. El caballo y el taxidermista entre la vida y la muerte son los cuerpos que cristalizan dicha condición: por ese motivo, el animal ya no puede ser considerado rigurosamente el “otro” del hombre, su revés y su alteridad; se vuelve, como en esta escena, demasiado próximo. Es relevante notar en el pasaje anteriormente citado, además, que el motivo de la mirada del caballo, que normalmente representa el signo de una subjetividad animal indescifrable y abismal, aquí no pone en juego una comunicación, sino más bien el reconocimiento de la condición compartida a la que nos referimos. El encuentro con Saturno se convierte de esta forma en un episodio privilegiado que revela elementos importantes de la actitud ético-estética que, por medio de la experiencia del personaje, el autor manifiesta hacia la situación de la realidad que le preocupa. Aquí, la vida animal, que había funcionado como la marca de una exterioridad inasimilable para el orden social (Giorgi, 13), se vuelve interior y cercana. La

distinción normativa que, en el proyecto civilizatorio de la modernidad, separaba ontológicamente humano y animal, es desplazada en la novela de Paredes gracias a una subjetividad como la de Ricardo, que muestra líneas de pasaje entre cuerpos humanos y animales en donde las antiguas distinciones radicales se transforman en fronteras móviles, reversibles y fluctuantes.

En este contexto narrativo, la muerte funciona como certeza íntima que cambia el sentido de lo animal como otredad domesticada. Al encontrarse con el caballo, también desahuciado por una enfermedad, el animal es desatado de su espacio subalterno y liberado del estigma de inferioridad, llegando así a constituir una fuerza afectiva que el personaje reconoce como propia. Esta proximidad resignificada no está guiada, sin embargo, por la compasión o la lástima, sino por el hecho de contar ambos con cuerpos al borde del abismo de la vida que se vuelven un significativo medio de vinculación, un vector de desestabilización de certezas y distinciones. Por consiguiente, podemos afirmar que lo que nos encontramos en *Aves inmóviles* son cuerpos expuestos en su enorme vulnerabilidad física, pero también, en términos de Giorgi, cuerpos expuestos al sentido y a la emergencia de nuevos espacios de relación (212). En la novela, se entrelazan y activan entre humano y animal espacios de encuentro y de reconfiguración posible de jerarquías que pasan tanto por el oficio del taxidermista y sus búsquedas estéticas como por los instantes de cercanía afectiva que se instauran, por ejemplo, cuando el personaje ve y toca al animal vivo que es Saturno. Por esta vía, el autor deja entrever otras posibilidades estéticas, representativas y significantes, otras potencialidades expresivas en torno al animal que parten del reconocimiento de una fragilidad colectiva. La vida animal del cuerpo adquiere entonces protagonismo como motor de una apuesta literaria que intenta contestar y problematizar los modos en que se trazan las distinciones entre los vivientes, a la vez que contraponer epistemologías alternativas a toda diferenciación irrevocable. *Aves inmóviles* sondea así deslizamientos ontológicos —que no implican una borrada de diferencias— para movilizar el reordenamiento de la distancia que separa al humano del animal e interrogar algunas de sus consecuencias éticas y políticas, pues se ponen en suspenso los presupuestos que hacen de la vida humana el centro jerárquico del mundo. Aquello que frecuentemente se pensó en términos de una “naturaleza” inamovible, pasa a ser puesto en tela de juicio en la novela, aspecto que es sintomático de ciertas transformaciones de la cultura contemporánea en su respuesta a la situación histórica de la devastación ecológica. A este respecto, conviene citar las palabras de Giorgi:

la distinción entre humano y animal, que durante mucho tiempo había funcionado como un mecanismo ordenador de cuerpos y de sentidos, se tomará cada vez más precaria, menos sostenible en sus formas y sus sentidos, y dejará lugar a una vida animal sin forma precisa, contagiosa [...] que empieza a funcionar en un *contínuum* orgánico, afectivo, material y político con lo humano. (12)

Como hemos podido mostrar, la vida animal en la novela de Paredes adquiere funciones que están en consonancia con las evocadas por Giorgi en este pasaje. Es por esta razón que, ante la evidencia de la continuidad que lo ata a la figura del animal, Ricardo se niega rotundamente a continuar con la taxidermia del caballo, una decisión que expresa al dueño con consecuencias que examinaremos más adelante. De cualquier modo, a partir del encuentro con Saturno, de esa irrupción súbita de lo viviente, se torna aparente para el personaje que el trabajo de montaje que le encargaron no va a poder darse en las condiciones a las que está acostumbrado, y progresivamente confirmará que se debe a una sincronía ineludible que se ha establecido entre el cuerpo de Saturno y su propio cuerpo. El lazo íntimo entre humano y animal que une a estos dos sujetos se profundiza a medida que avanza la exploración de la enfermedad de Ricardo, y llega a uno de sus puntos más álgidos de conjunción en el momento en que al personaje le realizan un TAC de tórax: “Cuando, durante la siguiente media hora, la máquina empezó a tomar las imágenes internas, la única idea que tuve fue la de mi acercamiento al cuerpo de Saturno. Los dos cuerpos en una conjunción magnética, al fin y al cabo” (151).

Así, la condición de reconocimiento que opera el personaje sobre el caballo al sentir su calor, su agitación interna y su mirada durante el primer encuentro sigue permeando posteriormente la percepción que este construye de sí mismo y de la otredad. El hálito vital del caballo despierta una potencia íntima que quiebra categóricamente las separaciones, interna al personaje en una suerte de metamorfosis y lo invita a pensar reinscripciones y rearticulaciones que hacen tambalear sus certidumbres antropocéntricas. Por esa sensación de empatía, que en este caso no se da por el conocimiento teórico de la extinción y la desaparición de las especies, sino por el hecho tangible de experimentarse a sí mismo y al animal como cuerpos en camino hacia la muerte, Ricardo se opone a hacer la taxidermia del caballo Saturno. Esta es una decisión ética que refleja una conciencia otra sobre la vida animal a partir de una reconfiguración ontológica como la que conlleva reconocer su propia extinción.

En ese sentido, la extinción en *Aves inmóviles* es un fenómeno íntimo y a la vez global — pues el taxidermista también es un animal en peligro de desaparecer— que hermana más que nunca antes al ser humano y al “mundo natural” en tanto cuerpos amenazados. Al dar cuenta de este fenómeno y comunicar sus efectos en la subjetividad, la novela permite reposicionarse ante el otro animal y promover nuevas construcciones estéticas sobre la vida. Paradójicamente, la cercanía de la muerte agudiza la soledad del personaje, pero también su sentido de comunidad con todo lo viviente. El desajuste ontológico que produce la enfermedad terminal conduce a una “deshumanización” del personaje que puede interpretarse tanto como una manifestación de la ansiedad que provoca la posible extinción de la especie humana, como un síntoma de la muerte de las ideas de grandeza antropológica que construyó el humanismo occidental. En esa medida, podemos aseverar que, como mecanismo para comprender las condiciones ecológicas y humanas de la época actual, la novela de Paredes se preocupa por abordar desde el punto de vista de Ricardo diversas relaciones de participación y de alianzas entre especies que recomponen al ser humano desde una orilla distinta a la del “anthropos”. De esta manera, la novela responde ante las necesidades discursivas que deben replantearse al tomar conciencia de las condiciones de vulnerabilidad que la vida animal, de la que el humano participa, enfrenta en la era de las mutaciones ecológicas.

En efecto, de acuerdo con el crítico John Miller, “[l]a actual crisis de extinción masiva es uno de los contextos más urgentes en los que se desarrolla la reflexión crítica sobre la representación literaria de los animales”³⁰ (605), razón por la cual es indispensable tenerla en cuenta como uno de los factores que explica el reciente cambio en la aparición de la animalidad en los textos literarios, así como el cambio en las perspectivas que se ponen en práctica para su estudio en los materiales estéticos. Ciertamente, las mutaciones ecológicas amenazan al ser humano y, con él, a sus formas de aprehender las especies con las que comparte su territorio. La novela de Paredes constituye un ejemplo palpable de lo anterior porque capta esta realidad histórica y hace de la extinción el núcleo semántico indiscutido del relato; más aún, con el episodio de encuentro entre Ricardo y Saturno logra mostrar que el sacrificio del animal, y de lo animal en el hombre, es inherente a la lógica de violencia que subyace a la distinción jerárquica entre humano y animal que se encuentra actualmente puesta en cuestión. Al ofrecer una manera diferente de escribir y leer al animal, la novela revoca las categorías que hacían de este una alteridad inmanente y ensaya otra ética en la que la vida humana deja de ser la única

³⁰ La traducción es nuestra.

vida que cuenta política y culturalmente, la vida que más vale la pena hacer vivir en detrimento de las otras, pues lo que expone el relato es una constelación de cuerpos vivientes con sus alianzas y sus afectos.

La novela escenifica con el taxidermista y el caballo moribundos un encuentro horizontal entre presencias vulnerables a las que hay que atender, entre sujetos no intercambiables que entran en relación, hecho que carga con una energía política crucial para imaginar distribuciones alternativas de fuerzas y de posibilidades de acción. De este modo, *Aves inmóviles* hace de la literatura un terreno fértil para responder a las condiciones históricas y materiales, pero también conceptuales y filosóficas, desde las que se trazan las distinciones que configuran las gradaciones de valor de los cuerpos y de los tipos de vida, distinciones que son netamente biopolíticas en el sentido de Foucault, según argumenta Giorgi. Para el investigador, la vida animal y la ambivalencia entre humano/animal se han vuelto actualmente una “vía para pensar los modos en que nuestras sociedades trazan distinciones entre vidas a proteger y vidas a abandonar, que es el eje fundamental de la biopolítica” (15), es decir, un camino de pensamiento que desarma las ideas recibidas acerca de lo “natural”, lo “animal” y la “naturaleza” como categorías exteriores al campo de nuestras decisiones e intervenciones políticas (18)³¹. En ese orden de ideas, lo que ilumina la novela de Paredes a través de la experiencia de Ricardo, primero en su taller de taxidermia y luego en su encuentro con el caballo, son espacios de relación y de continuidad entre lo humano y lo animal para contestar e interrogar las biopolíticas de la extinción que han definido a este último como una forma de vida “naturalmente” opuesta a la nuestra que se puede cosificar, consumir, explotar o eliminar.

De esta manera, el autor desafía diversos presupuestos sobre la especificidad y la esencia pretendidamente grandiosa de lo humano, y desbarata sus formas convencionales a partir de una inestabilidad que problematiza lo que se tomaba por una evidencia. La muerte y la confrontación con el caballo son las instancias narrativas en las que se profundiza la animalización o “deshumanización” del personaje/narrador taxidermista, que en su trato e intercambio cotidiano con ellos ha interiorizado una serie de frecuentes interrogaciones sobre la propia ontología, de las que citamos solo un ejemplo: “El pájaro hizo un par de movimientos

³¹ Giorgi comenta que existen otras nociones, como “máquina”, “espectro” o “monstruo”, con las que se puede conectar la categoría de “animal” para contestar toda una gama de distinciones biopolíticas; sin embargo, los poderes críticos de la “vida animal” son, a su parecer, los más dinámicos en las culturas contemporáneas de América Latina (27-30).

cortos con la cabeza y creí que me observaba con curiosidad, como si intentara entender a su vez la silueta de otro animal inesperado. ¿Descifraría los contornos que le mostraba mi figura?” (103). De tal suerte, la novela de Paredes consigue experimentar con una producción biopolítica distinta de la subjetividad humana en medio de la actual situación histórica y cuestionar desde lo estético las gramáticas que delimitan lo que se considera como humano y animal. Además, podemos decir, siguiendo a Giorgi, que esta irrupción renovada de la animalidad en el orden social marca un desafío o quiebre de las dimensiones de lo real que se puede identificar con la ficción (67); por eso la novela taxidérmica de Paredes, al tiempo que juega con los límites entre humano y animal, juega con los límites entre realidad y ficción.

Por su parte, en *El fin del Océano Pacífico* también nos encontramos con una novela que hace de la muerte del protagonista una experiencia central de la estructura narrativa en tanto vector de convergencia de lo humano con una vida y un “mundo natural” amenazados. A partir del epígrafe que establece el código semántico de la obra, se hace evidente para el público lector que la exploración de un “yo” emparentado con el océano Pacífico, donde ambos se debaten indiferenciadamente entre la vida y la muerte, es erigido por el autor como el principal nudo estético del texto. Como sabemos, a lo largo de todo el relato, es la voz narrativa de Ignacio afectada por la enfermedad y la inminencia de la muerte la que sostiene la dicción y la ficción de la novela. Sin divisiones ni capítulos, el texto se nos presenta como un flujo continuo y presente del pensamiento que confiere a la conciencia situada espaciotemporalmente del personaje el rol principal, de tal modo que la historia avanza por digresiones, de un lado a otro, al vaivén de lo que este recuerda, ve, siente, escucha u olvida. En la novela, la realidad no se presenta como un hecho objetivo que está por fuera del sujeto, sino como la experiencia misma del sujeto en el mundo y la manera en que este lo inquiera y examina de cara a una determinada situación histórica y existencial. De ahí que Ignacio comente la fascinación que le produce la manera como se forman y despliegan sus pensamientos, “que a veces no tienen nada que ver con la verdad y ni siquiera con la realidad. Ya sean piedras, arboledas, humaredas o hilos de humo, son su propia realidad” (41). Ahora bien, dicha realidad del sujeto está profundamente influenciada en la novela por una corporalidad en crisis, por una vulnerabilidad intensificada y compartida con el entorno que llevará a redefinir las nociones de la subjetividad humana como un espacio no exclusivamente aprovechable para la demarcación interior y la “topografía de lo privado” (Giorgi, 38). Con eso en mente, es posible aseverar que el esfuerzo formal de la novela que hemos descrito se orienta hacia la búsqueda de aquellos puntos de contacto en que se revela que la experiencia subjetiva de las mutaciones ecológicas, atravesada por la conciencia de la

muerte, no puede reducirse del todo a lo exclusivamente humano, sino que se abre necesariamente de diversos modos a la heterogeneidad de lo viviente³².

A medida que avanza la novela, el estado de salud del personaje se va deteriorando progresivamente y la instancia lectora asiste a dicha evolución. Los dolores y la incomodidad aumentan en intensidad, al tiempo que el desconcierto y la sensación de cercanía con lo que le rodea, puesto que la experiencia del dolor sume al personaje en un estado particular de recogimiento y de atención. Ignacio tiene temor de morir y un firme apego a la vida, a pesar de la mirada profundamente crítica que en múltiples ocasiones lanza a los estragos producidos por la acción de los humanos en sus delirios de grandeza. Por este motivo, explica: “No es morirme lo que me sobrecoge sino... Ni sé. Me debería alegrar dejar de pertenecer a esta especie, pero me asusta porque es un evento demasiado grande y no entiendo nada. Qué es esto. Qué carajos es esto” (233). En el último tramo de la novela, la proximidad que se instala entre Ignacio y el océano Pacífico degradado testimonia que la experiencia de la muerte conduce a una constatación definitiva del carácter no personal de la vida del sujeto y contribuye a aclarar los límites o ausencia de límites del “yo” frente al “mundo natural” en medio de las mutaciones ecológicas. De esta forma, la novela de González pone en juego marcos alternativos de comprensión para hacer inteligible la muerte en medio del actual contexto histórico de devastación como cifra de una suerte compartida. La relación de reciprocidad que la enfermedad facilita hace del cuerpo de Ignacio un lugar de apertura y de interrogación de lo viviente que reformula los relatos de separación que hacían del universo natural un ámbito de exterioridad radical, y consigue con este acercamiento mostrar la imbricación indisoluble que las mutaciones ecológicas imponen entre la historia humana y la historia de la “naturaleza”. En el momento en que su problema en el páncreas y los conductos biliares alcanza el paroxismo,

³² No está demás mencionar que Ignacio es configurado en la novela como un médico radiólogo, un hombre de ciencia que normalmente percibe los fenómenos desde cierta distancia epistemológica por medio de cálculos y diagnósticos, actitud que cambia rápidamente debido a la experiencia encamada de la enfermedad: ante la irrupción de la vida animal del cuerpo, el miedo y la angustia se apoderan del personaje, la duda recupera terreno y este se ve abocado a cuestionar las excesivas certidumbres del racionalismo, una visión de mundo marcada por las divisiones y los límites. Así, por ejemplo, cuando nos comparte por primera vez un atisbo del problema físico que lo aqueja, Ignacio comenta lo siguiente: “A la mención de sepultura sentí el miedo. Pocos días antes el laboratorio había confirmado mis premoniciones [...]. Inexplicable, pues si alguien no ha creído nunca en profecías y premoniciones, ese soy yo” (37-38). Algunas páginas más adelante, la percepción de su destino inevitable y del carácter efímero tanto del tiempo que le resta como de todo lo que está a su alrededor queda irrevocablemente establecida para el personaje: “¡Y todo lo que se me va a quedar por ver y oír y pensar! [...] Lástima lo cortos de tiempo. ¿Entonces para qué si no era para siempre?” (41).

Ignacio señala: “me parece ahora tener el mar y la selva mucho más cerca” (245). Contra cualquier recuperación en clave humanista o humanizadora, el final de la novela confirma que la extinción de la voz narrativa va de la mano con la desaparición del “mundo natural” en que esta se halla inmersa y que los dos eventos no se pueden aprehender separadamente: “arrastró a lo profundo el océano Pacífico, sus nubes, ballenas, corbetas y lanchas. Conmigo llegaron, conmigo se fueron. Se acaba el tiempo” (261). Como vemos, la vida y la muerte de Ignacio están interconectadas con el mundo complejo y volátil en que le tocó existir, y sus respectivas temporalidades terminan siendo coincidentes. Por ende, la fragilidad y la finitud constituyen en la novela un destino común de todo lo viviente en el que la individualidad se muestra ilusoria y en el que tambalean los constructos humanistas antropocéntricos. En ese orden de ideas, la muerte del personaje representa también la muerte de una noción del ser humano, de la manera como solíamos concebirlo y que ha conducido a la coyuntura actual. Adicionalmente, debido a que la fugacidad y el fin del tiempo no atañen aquí en exclusiva a la subjetividad humana, se convierten en la experiencia concreta y material compartida que conecta a la conciencia personal con los elementos que componen la totalidad del mundo amenazado, llevándola más allá de sí misma.

Esta es la función narrativa particular que desempeña la muerte en el contexto de *El fin del Océano Pacífico*. Ahora bien, para ganar en claridad a este respecto y aprovechar los matices que puede ofrecer una perspectiva comparada, es necesario agregar que la conciencia intensa de la muerte, o la muerte como elemento inevitable de la existencia humana, es una característica destacada que comparten varias de las novelas más representativas de Tomás González. De acuerdo con el investigador Óscar Campo, dicha conciencia es central en el proyecto estético de González, pues afecta y transforma sobremanera la representación del mundo y la forma de mirar que despliega un buen número de los narradores y personajes construidos por el escritor antioqueño (161). Conviene entonces, a fin de captar la singularidad de lo que ocurre en su última novela publicada, revisar la manera en que la experiencia existencial de la muerte influye en las miradas y actitudes de las figuras que protagonizan u organizan otras de sus creaciones. Como punto de partida podemos tomar la primera novela del autor, cuyo contrapunto con la que nos ocupa actualmente es considerablemente dicente. En *Primero estaba el mar*, la muerte de J., el protagonista, se nos anuncia desde un punto temprano de la narración, por lo que la apuesta del narrador se concentra en mostrarnos la vida de ese personaje a partir de una percepción modificada de su tiempo y de su entorno, que sabemos corre hacia la muerte. J. llega al mar escapando de la ciudad con la intención de tener un

acercamiento privilegiado a ese espacio, pero las necesidades prácticas lo llevan a tener una visión cada vez más utilitaria del medio en el que se desenvuelve. Por ello, es solo con su muerte al final de la novela y con el retorno de su cuerpo al mar primigenio que este puede llegar a aproximarse un poco más auténticamente a la “naturaleza” al entrar en un tiempo infinito. Cuando J. deja de existir, asesinado a manos de un capataz arbitrario, la voz narrativa se aferra a la escena y nos describe lo siguiente: “[J.] no sabe dónde está ni cuándo fue su muerte. Él está muerto. No oye la brisa rozar las ramas de los árboles, ni al mar respirar al lado suyo [...]. Y mientras sus mejillas se destejen [...] el sol no ha dejado de brillar sobre otras vidas.” (191). A diferencia de lo que ocurre en *El fin del Océano Pacífico*, la conciencia de la muerte no pasa nunca por la conciencia subjetiva del personaje, sino que se mantiene a distancia en el ámbito de la instancia narrativa omnisciente en tercera persona que nos la presenta. Además, la sensación de proximidad e imbricación entre el sujeto y el “mundo natural” no llega a consumarse verdaderamente, pues, incluso después del deceso, existe una total independencia entre la historia personal de J. y la del mar eterno indiferente a los asuntos humanos — independencia que se borra completamente, como hemos visto, en el transcurso de la última novela—. Así, la muerte en *Primero estaba el mar* no funciona como medio para posibilitar reordenamientos ontológicos de cara a una situación histórica de alteraciones ecológicas, sino como elemento compositivo que afecta la conciencia narrativa y su modo de dar cuenta de ciertos hechos puntuales con una intensidad inusitada (Campo, 163).

Por otro lado, en *La historia de Horacio* (2017)³³, la inminencia de la muerte a causa de una enfermedad incurable también adquiere un peso significativo en la estructura de la obra, ya que conmina al personaje a experimentar con vehemencia cada segundo de su vida a sabiendas de que se acerca al final de sus días. Aquí la muerte del protagonista también es anunciada desde las primeras líneas al mejor estilo del García Márquez de *Crónica de una muerte anunciada* (1981), lo que aporta a la novela un tinte trágico que hace de la escritura una especie de respuesta ante la terrible noticia de la propia extinción y el pánico que desata. El protagonista de esta novela, como Ignacio, también se encuentra entre la vida y la muerte; pero, en este caso, para dar cuenta de la figura del personaje, el texto se organiza en seis capítulos, y en cada uno el narrador omnisciente en tercera persona adopta un punto de vista diferente para focalizar a

33

Novela publicada originalmente en el año 2000 y reeditada por Editorial Planeta en el 2017.

Horacio, ofreciendo una reflexión multifacética sobre la experiencia del personaje en sus últimos días.

En *La historia de Horacio*, la conciencia de un destino trágico determina la realidad estética particular que funda el narrador de González, puesto que la tensión permanente entre vida y muerte conduce a una percepción intensificada del mundo que define las coordenadas del texto y que, en palabras de Campo, “dota de sentido a la ficción instaurada” (179). Es notable que vida y muerte no se presenten en esta novela como un choque de opuestos sino como parte de un proceso unificado, como hechos complementarios, por lo que el camino que recorre el personaje hacia el cumplimiento de su suerte, atravesado por el miedo de morir, crea una atmósfera narrativa que permite la convergencia de extremos y de opuestos esenciales. La línea de acción de la obra se interrumpe y acaba justo en el momento de la muerte de Horacio con las siguientes frases: “Lástima, pensó Horacio. Qué belleza, lástima, maldita sea. Y dando un gemido entró, indignado, a la región que no conoce límites” (207). De esta forma, con la llegada de la muerte, el personaje insaciablemente apegado a la vida entra a regañadientes a una zona en que se rompen las fronteras y logra una mayor unidad con la totalidad. Para él, sin embargo, el objetivo nunca se trató de fundirse con el todo o de sentir algún tipo de indistinción con el entorno, sino más bien de resistirse, de estar paralizado de miedo y de seguir plantado firmemente en su humanidad.

Gracias a la conciencia de la mortalidad, a lo largo de toda esa novela la capacidad de observación de la realidad, de celebración de la belleza de la existencia y de comprensión profunda de lo observado caracterizan la actitud vital y la sensibilidad de Horacio en su relación con el mundo. Si bien esta función narrativa de la muerte puede encontrarse también en otras novelas del autor y, en parte, en *El fin del Océano Pacífico*, es necesario subrayar las importantes diferencias que la separan de lo que sucede en esta última obra. En un artículo dedicado a *La historia de Horacio*, la profesora Claudia Montilla argumenta que el paso del tiempo, siempre vinculado a los ciclos vitales de los animales y las plantas que rodean a los protagonistas, es un elemento fundamental de dicha novela. Para ella, tales ciclos son el testimonio patente de la manera en que el mundo natural sigue creando vida, impasible ante la conciencia humana de la muerte (312-313). Efectivamente, la sucesión de acciones que, en el transcurso del relato, termina desembocando en el infarto del personaje principal se detiene con frecuencia, por ejemplo, en los embriones que crecen en los vientres de las vacas de Horacio. Algunos terneros nacen sanos, otros mueren, y después las vacas vuelven a quedar preñadas y

a dar a luz: alrededor de la muerte inminente de Horacio, la vida crece y se multiplica sin parar. Así, la novela hace énfasis en la manera en que el tiempo de lo no humano sigue fluyendo sin dificultad, independientemente de la vida del protagonista. En esta obra, el tiempo marcado por los ciclos naturales se presenta como algo completamente ajeno a la realidad humana e inmune a sus contingencias (Montilla, 317).

Por el contrario, en *El fin del Océano Pacífico* la muerte del personaje es presentada como un hecho que se halla completamente enlazado con la desaparición potencial de la constelación de vida no humana que lo rodea. En esta novela, el terrible desenvolverse del tiempo constituye un evento que, ante las mutaciones ecológicas, amenaza por igual a los humanos y al “mundo natural”. En consecuencia, los ciclos naturales no aparecen como impasibles, como un apéndice pasivo de la historia, sino que están moldeados por el tiempo histórico y por su parte moldean la cultura humana. Aquello que organiza en la obra la realidad consagrada por la ficción es la conciencia subjetiva de Ignacio, impregnada por la experimentación de una vulnerabilidad que no es solo propia, sino que involucra al océano Pacífico que tiene enfrente y a todo lo que este contiene. Por tal motivo, la muerte acá no es el momento de disolución del cuerpo que permite hacer parte de una región sin límites que, indiferente a nuestras circunstancias, sigue su marcha sin contratiempos; antes bien, representa el abismo común que hermana con premura al humano y a su entorno, que borra su rostro convencional y que interroga la especificidad a la que hemos llegado, convertidos como estamos ahora en depredadores y presas a un mismo tiempo, en agentes de la devastación amenazados de desaparición. De ahí que en repetidas ocasiones Ignacio exprese, en medio de su propio camino hacia el trance final, el profundo malestar que lo invade ante la mortalidad inducida del entorno y cuestione, por esta vía, las certidumbres de lo humano: “Para eso, sobre todo, aniquilar, nos ha servido lo del doble sapiens” (114); “a pesar de eso nos creemos los chachos del asunto todo, los preferidos de la Creación” (141). Más adelante, agrega también que el trabajo humano no debería ser “este devorar ciego de todo lo que encuentra a su paso” (156) y comenta en estos términos su concepción de la humanidad como conjunto: “Gente, personas, humanos, bípedos implumes, monos desnudos, igual que yo, igual que miles de millones de estos mismos bichos extraordinarios que poblamos el planeta y estamos acabando con él” (227). En esa medida, la muerte en la novela es la instancia narrativa que favorece la indagación de una nueva proximidad entre el personaje y su medio, sumidos como están ambos en la experiencia de la fragilidad y del fin del tiempo, lo que lleva a la vez a una zona de interrogación ética y un horizonte de politización en que se ponen en tela de juicio las separaciones y oposiciones que han sostenido la destrucción.

La pasión intensa que constituyen la enfermedad y la cercanía de la muerte como destino colectivo se presentan en *El fin del Océano Pacífico* con una urgencia remarcable que hace que la voz narrativa se entregue intensamente a la agitación ontológica y cognoscitiva que conlleva su situación particular. El rol distinto que se atribuye a la muerte en esta novela comparada con otras del autor esclarece a su vez las razones por las que aquí González rompe tajantemente con los atributos de su narrador habitual³⁴ y se decanta por otra técnica narrativa en la que las palabras van apareciendo en la conciencia del personaje en un lenguaje que no es ni depurado ni contenido. Lejos de esto, la experiencia directa de la muerte provoca en la novela la proliferación digresiva del enunciado, como señala el mismo personaje: “(A veces es como si estuvieras haciendo tiempo para que se demore lo que viene o disimulando el dolor, Ignacio, el miedo te pone verboso)” (164). Además, los giros retóricos que le vienen a la mente de tanto en tanto para describir la realidad a la que se enfrenta comienzan a revelarse sospechosos para él. Por ejemplo, cuando piensa en la mortalidad de las selvas afectadas por la devastación ecológica, evoca la siguiente frase: “Si el mundo no fuera tan frágil no tendría gracia”. Justo después, comenta a propósito de lo que acaba de decir: “Me gustaba la frase, así no estuviera para nada de acuerdo. Hay frases tan fuertes que parecen ciertas” (20). La sutilidad poética y estilizada del lenguaje representativa de otras obras de González pasa, así, a ser objeto de desconfianza en su última novela, del mismo modo que ciertos tipos de codificaciones y representaciones verbales del “mundo natural”, cuya pertinencia se trastoca de cara a la actualidad de las mutaciones ecológicas. En efecto, la trabazón entre la muerte de Ignacio y del océano Pacífico no lleva al personaje a un estado de exaltación sublime o de expresión mística, sino que lo conduce a interrogar las evidencias del “yo”, del lenguaje y la complejidad palpable de los acontecimientos; por esto, hacia el final de la novela, nos comparte una de las conclusiones a las que ha llegado a este respecto: “Que una frase sea profunda y armoniosa no la hace verdadera, y en esto, así me equivoque, tengo razón. No me voy a dejar enredar por las tales frases, malhumorado estoy, menos tolerante” (259).

Cabe recalcar en este punto, por otra parte, que, además del problema de la muerte, en la obra de Tomás González se expresa una obsesión recurrente con el cuidado de la naturaleza y

³⁴ Tal como lo describe Campo, el “narrador habitual” de González tiene la frecuente intención estética de captar la realidad a través de la “brutalidad concreta de los hechos” y de añadir a la escritura cierta sensación de misticismo, por lo que el tratamiento del lenguaje expresa una tendencia a la contención, a la sobriedad y a la elección estricta de las palabras, una característica que se ha vuelto común en varias obras del autor y distintiva de su estilo literario (165-166).

la interconexión del ser humano con el medio ambiente, por lo que este elemento se vuelve determinante en su apuesta literaria. Coincidimos con las apreciaciones de la investigadora Rosamaría Durán cuando afirma que la producción del escritor antioqueño se ha encaminado desde el principio hacia una reformulación, desde diversos puntos de vista, de la manera en que el ser humano hace parte de los procesos naturales y hacia la búsqueda de una relación más ética con el entorno natural (113). No obstante, argumenta que todas las obras del autor se interesan por explorar la forma en que el hombre “podría convertirse en una parte armoniosa de los ritmos de continua vitalidad que rigen al mundo natural” (114), razonamiento que choca con el contraejemplo que constituye *El fin del Océano Pacífico*, la novela más reciente de González. En este texto, la temporalidad y la muerte que afectan indistintamente al protagonista y a su entorno niegan la condición de perpetua vitalidad atribuida al “mundo natural” e imposibilitan la vinculación armónica alcanzada entre ellos que en ocasiones puede encontrarse en otras obras del autor; en cambio, lo que se instaura es una tensa relación de reciprocidad y de correspondencia signada por la finitud en donde se superponen fatalmente los rumbos del humano y de la naturaleza, desagregando sus formas tradicionales.

En *El fin del Océano Pacífico*, los espacios naturales, que tienen el peso narrativo de un segundo protagonista, no se construyen textualmente a partir de una mirada estetizante que acentúa su belleza eterna, armónica, pura y sublime de la que eventualmente el ser humano llegará a formar parte. La voz narrativa de Ignacio intuye este aspecto al enfrentarse a la realidad degradada que tiene frente a sí: “La pureza siempre trae problemas [...]. Es un adjetivo contra natura” (170). De tal suerte, la naturaleza en la novela aparece en toda su complejidad, permeada por la historia y no vaciada de ella, marcada por los cambios que acarrea la situación de las mutaciones ecológicas y por la inminencia del fin, lo que pone en duda ciertas representaciones convencionales del medio ambiente—incluidas algunas que caracterizan otras obras del autor— y los límites humanos frente a él. En definitiva, podemos afirmar que la muerte surge como aquella eventualidad histórica que junta al “mundo natural” con el ser humano de un modo inédito y que transforma la visión que sobre el primero arroja el dispositivo estético que construye González en su última novela. Así, por ejemplo, el océano Pacífico es presentado en varias oportunidades como un paraíso en que proliferan las aves carroñeras por la exuberancia de la muerte en medio de un territorio contaminado: “En la otra ribera del canal había mangles y de ellos colgaban desmadejadas bolsas negras, azules o transparentes. [...] Y abajo, cerca de la orilla, flotaban bolsas, botellas plásticas [...]. Y había gallinazos por todas partes. Muchos más que garzas, muchos más que gaviotas” (32). En consecuencia, la vitalidad

imperturbable de la naturaleza deja de ser la figura propicia para dar sentido a la relación entre el ser humano, la muerte y su entorno, pues lo que cobra protagonismo aquí es el carácter perentorio de una emergencia común que se experimenta en tiempo presente y que desestabiliza el marco de inteligibilidad que permitía plantear la integración entre dichos elementos. La vida de Ignacio y la del “mundo natural” se hallan ligadas por fuerzas históricas asociadas a la muerte que traen al terreno de juego nuevos problemas y cuestionamientos para el sujeto, muchos de los cuales pasan, como hemos visto, por lo ontológico, pero también por lo ético y lo político, aspecto en el que profundizaremos en el apartado que sigue.

Una de las particularidades más destacadas de un personaje/narrador como Ignacio es la ambigüedad del tipo humano que representa y de su perfil ético-valorativo. La posición en la que se encuentra para acercarse a la naturaleza degradada conlleva una enorme ambivalencia que responde a una experiencia de vida particular fuertemente ligada a aspectos del momento histórico, social y cultural en el que se desenvuelve: el personaje de Ignacio es un ecoturista contemporáneo en las playas del Chocó en Colombia, elementos contextuales y vitales que no se pueden pasar por alto para comprender la reacción estética que configura el autor por su intermedio. Por su parte, el personaje de Ricardo en *Aves inmóviles* desempeña su oficio de taxidermista y se encuentra con la vida animal en el ambiente de tensión inherente a la realidad política colombiana, por lo que se enfrenta en su intriga vital a presiones que no conviene negligir para captar la forma artística de la novela. De esta manera, analizar la representación y valoración que hacen los autores a través de las actitudes políticas, éticas y axiológicas de estos personajes frente a situaciones locales y contextos específicos es importante para dilucidar el significado de las obras y la posición que toman ante la problemática histórica de las mutaciones ecológicas. Nos concentramos a continuación en un tropo singular que determina de diversos modos los perfiles de los dos personajes que nos convocan: la inmovilidad.

3.3. Un turista en el Chocó y un taxidermista enfrentado al poder

El protagonista de *El fin del Océano Pacífico* es un turista que llega en un viaje recreativo con su familia a una casa de alquiler ubicada en unas playas de la costa pacífica de Colombia. El nivel socioeconómico alto de esta familia acostumbrada al turismo y a rodearse de un ámbito de refinamiento en cualquier lugar que visitan es explícitamente evocado desde un momento temprano de la narración. Ignacio y sus allegados pertenecen a la burguesía antioqueña, y la voz narrativa nos hace saber que son personas claramente acomodadas en la escala social de

riqueza. Como muestra de ello, Ignacio describe así la casa en la que se encuentran alojados: “Esta casa es tan cara como cualquiera de la Costa Azul [...]. Si los dueños quieren alquilarla por este dinero necesitan mantener todo en perfecto estado de funcionamiento, cosa nada fácil ni barata en esta humedad tremenda” (17). Para llegar a la lujosa casa, localizada en un lugar muy a trasmano, la madre de Ignacio ha tenido que ser cargada en andas por los nativos como una reina sentada en su trono y este ha tenido que caminar y ensuciarse, lo que, nos confiesa, le provoca cierta incomodidad: “No soy aficionado a trochas, por el barro y también por la humedad y el sudor” (13). Una vez llegados, los personajes se entregan, junto con otros turistas en su mayoría extranjeros, al disfrute de actividades relacionadas con la fauna y la flora que pueblan el espacio natural especial que los rodea. Esta modalidad de turismo basado en la naturaleza, que busca “descubrir” ambientes alejados del turismo de masas, zonas naturales y culturales “excepcionales” por cuyos atractivos únicos las personas están dispuestas a pagar precios altos, es lo que las especialistas en estudios del medio ambiente Leticia Bringas y Lina Ojeda definen como “ecoturismo” (373-375). Actualmente, en el tiempo de las mutaciones ecológicas, hay una marcada expansión de este tipo de viajes a la naturaleza, que han adquirido una creciente importancia como parte del mercado global del turismo. Esta variedad de turismo ha sido vislumbrada como una posibilidad para “conciliar la ecología con la economía”, pues justifica su existencia en la promesa de que la búsqueda de experiencias profundas y enriquecedoras de lo “natural” tiene el potencial de generar ingresos que estimulen el “desarrollo sostenible” y la conservación (Bringas y Ojeda, 383). En la novela, el ecoturismo que practican Ignacio y su familia se ve problematizado desde varios ángulos, tanto por el propio personaje/narrador como por la instancia autoral que nos lo presenta, y se cuestionan así los límites éticos y políticos consustanciales a esta actividad concebida como fuerza de conservación y de acercamiento al “mundo natural”.

En primer lugar, es importante considerar que, en buena parte de la obra novelística de González, los viajes y desplazamientos de los personajes son fundamentales para los incipits de los textos, ya que muchas de las ficciones se inician en el momento en que los protagonistas deciden viajar o desplazarse de un lugar a otro. *El fin del Océano Pacífico* no constituye una excepción a esta regla, en la medida en que el viaje turístico de Ignacio y su familia es el movimiento espacial con el que se inaugura la obra en la conciencia de la voz narrativa, que va recordando poco a poco desde su presente de dicción tal acontecimiento. De acuerdo con Salamanca, esos viajes iniciales cumplen con la función de resumir, de manera efectiva, muchas de las tensiones de género, de clase o existenciales que surgen a lo largo de los textos y que se

vuelven centrales en su estructura, pues dicen mucho acerca de los personajes y sus situaciones (2021, 19-20). En ese sentido, es relevante prestar suficiente atención al hecho de que en la última novela del escritor la aventura ecoturística sea el desencadenante de la narración. Por un lado, el énfasis puesto desde el principio en la opulencia de la familia muestra que la relación que se entabla entre ellos y el entorno está mediada por una matriz de consumo que promueve la artificialidad y el enmascaramiento de los problemas para mayor comodidad en la estadía, dando a la naturaleza una apariencia de pulcritud y pureza que no se corresponde con la realidad. Ignacio comenta al respecto que: “Cada día los jardineros quitan los plásticos, negros, azules, blancos, transparentes, que la marea y el viento dejan desmadejados en la arena y en las ramas de los mangles [...] y los empleados entierran las botellas plásticas que arrojan en otras partes y nos trae la marea” (17). De esta forma, la familia se encierra en la casa como en una especie de burbuja a la que los empleados se esfuerzan en no dejar llegar los rumores de la devastación para mantener una impresión de vitalidad y limpieza y para no interferir con la comodidad de la distinguida clientela adinerada. Por ese motivo, explica Ignacio: “La casa era bastante independiente y teníamos casi para nosotros solos la playa de su bahía” (55); así, alejados de la basura y de las casas de tablas sin pintar y techos de zinc donde vive casi toda la población local, Ignacio y su familia son libres de aplicarse al goce del entorno natural en medio de una holgura donde no faltan los lujos.

Por otro lado, para los ecoturistas de la novela el “mundo natural” se convierte en un espectáculo comercial valorizado económicamente: hay una puesta en escena de la naturaleza (y de los pobladores nativos) como mercancía valiosa para vender “autenticidad”. Entre las actividades que se les ofrecen a los visitantes, el narrador subraya en múltiples oportunidades la del “avistamiento” de ranas, ballenas, pájaros, micos y personas. La acción de avistar, definida como “descubrir algo con la vista a cierta distancia”³⁵, es característica del modo en que la naturaleza y los habitantes son transformados en objeto mercantil de recreación para los turistas, que se apuntan día tras día a paseos como el de las ballenas, una de las principales atracciones animales en esas costas del Pacífico y que no se sabe si llegarán por la mancha inmensa de plástico que flota en su ruta. A primera vista, podría parecer que el ecoturismo funciona como una celebración de la diversidad y el atractivo estético de la vida biológica que

³⁵ Real Academia Española. Avistar. En *Diccionario de la lengua española* (23ª ed., versión en línea). Consultado el 21 de marzo de 2023 en <https://dle.rae.es/avistar>

inspira un deseo de protección, pero en la novela constatamos que también se basa en el manejo utilitario de la muerte. Como afirma Miller, la poderosa demanda por el consumo de la variedad decreciente de la biota de la Tierra sigue una lógica capitalista de escasez (611), por lo que puede decirse que la emoción que provocan las ballenas para los personajes de la novela obedece, en el fondo, a una capitalización de la degradación ecológica y no solo a un interés por acercarse a la naturaleza. Ahora bien, la posición que asume Ignacio frente a esta modalidad de relacionamiento con el entorno natural resulta bastante ambivalente a lo largo de la obra. Es cierto que Ignacio y la tía Antonia son los únicos personajes que se mantienen alejados de las ocupaciones turísticas a las que se entregan los demás miembros de la familia y que el primero hace lo posible por no sumarse a esas actividades, como queda claro en los siguientes pasajes: “Mejor que me den por agripado todavía o me toca avistar” (62); “[p]aseo multitudinario para avistar el ballenato. Estuvieron todos, menos la tía Antonia y yo” (71). Sin embargo, la actitud crítica de Ignacio frente al comportamiento de sus familiares no opaca el hecho de que él también se encuentra inmerso en las dinámicas de percepción y consumo que imponen el imaginario turístico y la condición de visitante temporal adinerado.

Las paradojas de la posición de Ignacio se hacen sentir en el transcurso de toda la novela. La conciencia de este personaje filtra la realidad y está muy atenta a denunciar las diferentes problemáticas que afligen al territorio del Pacífico que está visitando. Su mirada no se deja seducir por los atractivos del paisaje y los avistamientos, vigilante como está ante las fuerzas responsables de la destrucción y la muerte potencial de la naturaleza que lo rodea. Ante sus ojos, predominan las visiones de la contaminación exacerbada y los signos de devastación, cosa que se combina con el bramido de las motosierras y el sonido de los helicópteros de las empresas madereras que el personaje escucha como un estribillo constante. En ese sentido, Ignacio no es un turista como aquellos que lo acompañan, sino que podría calificarse como un “auténtico” ecoturista animado por una reflexión ecológica; estos ecoturistas, según explica la investigadora Freya Schiwy, se caracterizan por oponerse a la destructividad e irracionalidad civilizadora al plantear un pensamiento más “desarrollado y progresista” de cara al medio ambiente (206-207). Adicionalmente, después de que toda su familia ha partido, Ignacio ha decidido quedarse en la casa de alquiler para afrontar la enfermedad y la muerte inminente en esas costas con las que se siente conectado. El viaje al Pacífico satisfizo el deseo de clientes acomodados como Ignacio y su familia de escaparse, durante las vacaciones, del estrés de la civilización moderna para internarse dentro de un mundo que se percibe como exótico y natural; no obstante, el protagonista no regresa a su lugar de origen, sino que se va a quedar plantado en el nuevo

espacio a la espera del final de sus días, que es también el final del “mundo natural” en el que se encuentra. Cuando todos se devuelven, Ignacio comenta que se ha dado cuenta de que “el reloj del turismo medía un tiempo que es hasta cómico por lo intenso, enclaustrado y rápido, como el de un grupo de hormigas emborrachándose con una gota de ron” y continúa con la siguiente apreciación: “Cuando se va el último turista otra vez se siente el tiempo antiguo y tranquilo de los alcatraces. Turistas de planta como yo nos hacemos entonces mucho más visibles” (190-191). A pesar de todo lo anterior, Ignacio es un personaje que, en su calidad de turista, persigue el goce y el disfrute intenso del tiempo en su inmediatez. Los gustos caros que se permite en distintos ámbitos buscan afinar su comodidad e incentivar la molición. La actitud crítica que manifiesta se ve entonces impugnada por actos que lo presentan como parte de los problemas contra los que protesta. Por ejemplo, nos describe así una noche pasada en la playa: “Cubeta con hielo, botellas de ginger ale, plato con limones, cuatro líneas de cocaína que también tenía reservada, pequeñas, extra delgadas, de calidad” (108). La figura del ecoturista que construye González explora de este modo algunas de las contradicciones inherentes a los acercamientos contemporáneos a la naturaleza amenazada, en donde pueden convivir las motivaciones ecológicas con una evidente relación con estructuras de consumo. Con este procedimiento, el autor convierte al personaje en el pivote crítico de la obra y a la vez en objetivo de crítica: Ignacio es parte y producto de lo que denuncia.

Efectivamente, esta tensión que hallamos en el tipo humano que representa el personaje de Ignacio constituye una vía a través de la cual el autor interroga las complejidades del actual momento histórico de las mutaciones ecológicas en relación con la definición ética y política de los sujetos frente a dicha problemática. Es pertinente traer a colación a este respecto las ideas que expone el sociólogo Zygmunt Bauman en su libro *Ética posmoderna* (2009), para quien la condición del turista es aquella que mejor describe en términos morales la vida contemporánea en las sociedades de consumo. Para él, los turistas son seres “extraterritoriales” que pagan para satisfacer su necesidad de diversión y su disposición a vivir experiencias placenteramente nuevas, así como para poseer una “libertad de espaciamiento” casi total en su mundo (280). En palabras de Bauman, “[e]l mundo es la ostra del turista, y está aquí para ser vivido placenteramente” (281), por lo que una de las cosas por las que este se asegura de pagar es por liberarse de la molesta responsabilidad moral ante los lugares y las personas que tiene enfrente. Aunque, en la novela, Ignacio expresa de múltiples maneras su preocupación y angustia ante la funesta realidad ecológica que afecta al entorno del que se siente tan próximo, el “yo” moral que construye sigue al pie de la letra el esquema de acción del turista: “Salí del problema al

estilo de mi mamá. Hago de vez en cuando donaciones a organizaciones ecológicas o a grupos socialdemócratas o un poco más de izquierda, y así ya no se junta nada ni tengo que pensar en qué hacer con esas platas” (68). Como muestra el ejemplo de Ignacio, la vida del turista no está diseñada para contener el deber moral, razón por la cual este no es un personaje favorable a la ética. Por el contrario, el ideal para el turista es el de un cliente satisfecho en el que no existe un espacio moral como propósito. Así, Bauman describe la fórmula de vida del turista de la siguiente forma: “Físicamente cerca, espiritualmente remoto. Libre, reservado, exento de cualquier deber no contractual por el que se haya pagado por adelantado; idealmente, con la conciencia moral adormecida” (283).

La experiencia de vida de Ignacio está atravesada por una ambivalencia constitutiva, pues a la vez que cuestiona y critica el comportamiento turístico al rehusarse a asistir a las actividades y al convertirse en un residente del lugar, perpetúa los modelos de relacionamiento ético típicos de dicha condición. Si bien no se puede aseverar categóricamente que Ignacio se encuentra alejado en términos espirituales del lugar natural en que se halla emplazado, en la medida en que la conciencia del fin lo hermana con el océano Pacífico inextricablemente ³⁶, la aproximación moral que el personaje entabla con el entorno es cuando menos cuestionable: por el mero acto de viajar, leer artículos y ofrecer donaciones, el ecoturista Ignacio se cree luchando activamente por el bien de la naturaleza. Es cierto que la personalidad de Ignacio se distingue por su actitud reprobatoria, por refutar el sueño moderno y humanista de la razón y la idea grandiosa del hombre que éste construyó y que condujo a la destrucción de la naturaleza. No obstante, aunque en apariencia el personaje parece cuestionar y combatir radicalmente ese modelo, su principio sigue vigente en algunas de las conductas que exhibe, ya que repite los gestos del patrón moral dominante atribuido al común de los turistas. En consecuencia, Ignacio no logra separarse plenamente del mundo turístico y consumista que desprecia y sobre el que su relato es una larga invectiva. De esta manera, la narrativa ecoturística del personaje se vuelve contradictoria y llena de paradojas, porque al tiempo que favorece el encuentro renovado con el “mundo natural” afirma dinámicas de consumo mercantil del entorno, reproduce objetables arquetipos éticos y conserva el “orden geopolítico del conocimiento hegemónico” (Schiwy, 211). A través de la exploración de esta subjetividad en extremo ambivalente, González asume

³⁶ Como dice Latour, ante la tragedia de las mutaciones ecológicas se vuelve imposible, por más que queramos, contemplar el mundo desde afuera, desde la seguridad de un rincón alejado y carente de historia: “ya no hay espectador, porque ya no hay orilla que no haya sido movilizada en el drama de la geohistoria. Como ya no hay *turista*.” (55; énfasis nuestro).

una importante distancia crítica frente a la voz narrativa de su novela, lo que le permite adoptar una posición particular para evaluar las significativas tensiones que emergen de un problema histórico de la realidad como el de las mutaciones ecológicas, problema para el que no existen respuestas fáciles. Así, la elección de este tipo de personaje y el hecho de dotarlo de ciertas experiencias y actitudes se relaciona íntimamente con la toma de posición estética que asume el autor frente a la situación del mundo que le interesa.

Otro elemento narrativo que condensa de modo eficiente en *El fin del Océano Pacífico* las tensiones de las que venimos hablando tiene que ver con la forma del enunciado novelesco que constituye su clave estructural. En esta novela, la narración es producida con la técnica del monólogo interior por un sujeto enfermo que recuerda un viaje familiar y experimenta la realidad circundante de devastación mientras está tendido en una hamaca. De ahí que el texto se interne en la conciencia y los pensamientos digresivos del personaje, quien desde ese lugar se entrega a los vaivenes que surgen de su fuero interior. A lo largo de toda la novela, Ignacio insiste en que su actividad mental ocurre en los momentos en que está acostado en el chinchorro que cuelga en el patio exterior de la casa turística de alquiler en la que vive. En las primeras páginas de la obra, por ejemplo, tras escuchar los aullidos de los monos un día temprano en la mañana, comenta: “Me gusta oírlos desde la hamaca” (13). Más adelante, para caracterizar su situación de enunciación, pronuncia las siguientes frases: “Como he disfrutado en mi hamaca con todo esto que uno va recordando” (40) y “[e]stas hamacas son buenas para recordar” (87). En un punto más avanzado del texto, cuando su enfermedad comienza a degenerar a ritmo acelerado, Ignacio nos dice: “Llevo demasiado tiempo en esta hamaca. Tal vez si camino un poco. Punzada en el vientre. Un horror por cada modesta alegría” (149). Como vemos, la hamaca es el lugar desde el cual el narrador, sumido en la inmovilidad y en el transcurrir del presente, trata de dar sentido al complejo acontecer histórico y entender el lugar que le corresponde dentro de él de cara a la muerte inminente. La historia personal de Ignacio y la del océano Pacífico están completamente entreveradas y entretajadas por el destino compartido que las une, pero es desde la hamaca que el personaje busca reconocerse en medio del caos de la devastación. El proceso vital de Ignacio, enfocado desde su propia perspectiva, plantea al público lector la pregunta fundamental por las maneras en que la situación de las mutaciones ecológicas afecta la conciencia y la construcción de mundo de los sujetos contemporáneos, y sondea cuál es la posición que puede corresponderles dentro de esa historia. Con la figura del turista acostado, la novela explora uno de los posibles y más comunes caminos o salidas que se

presentan a esos sujetos para acercarse al “mundo natural” y asumir un compromiso con lo que ocurre: la hamaca ecoturística, la evasión moral, la renuncia.

Desde ese punto de vista, la metáfora del narrador que vive la muerte propia y la de lo que le rodea desde la hamaca adquiere una potencia inusitada, en la medida en que es trasunto de la inmovilidad política y ética a la que un ecoturista como Ignacio se ve abocado a pesar del ánimo contestatario y crítico que lo mueve. Su íntimo acercamiento a la vorágine de la destrucción ecológica del medio ambiente en que se encuentra se da, paradójicamente, desde la inercia, la comodidad y el amodorramiento. Esta posición inerme de Ignacio y su lógica de la inacción, que puede extrapolarse a un amplio sector de la sociedad de consumo contemporánea preocupada por los asuntos ecológicos, se relaciona con la valoración axiológica que hace la novela de la realidad actual y de sus contradicciones. En el contexto de la obra, dicha inmovilidad también está relacionada con el contexto político y cultural de la sociedad colombiana, cuyas peculiaridades conducen a limitar la iniciativa individual como veremos a continuación.

La obra novelística de González nunca ha dejado de lado los problemas sociales e históricos de Colombia y aporta un testimonio importante de la memoria política del país. Incluso en medio de su sensibilidad particular y del lenguaje sutil y poético que caracteriza buen número de sus obras, el escritor no olvida los elementos políticos como factor esencial para concebir e interpretar el acontecer humano. A lo largo de su producción, González ha demostrado su capacidad para rendir cuenta de los cambios sociales y políticos que ha sufrido Colombia y ha venido construyendo un valioso recuento del devenir del país durante los siglos XX y XXI. En *El fin del Océano Pacífico*, su reacción estética frente a las mutaciones ecológicas del presente no se aleja de este compromiso con la recuperación de la realidad histórica y del hecho político. La trayectoria vital de Ignacio se enmarca en un contexto temporal y geográfico específico signado por la devastación ambiental y por la violencia, a saber, el contexto de las playas del departamento del Chocó en la actualidad. A propósito de esto, conviene resaltar que cuando el propio González glosa su última novela en *Asombro*, arguye que le parece imposible recrear con fidelidad las situaciones humanas si se deja de lado la dimensión política, y afirma que para él no es posible hablar del Chocó “sin mencionar el hecho de que allá a uno lo pueden falsear positivamente con demasiada facilidad” (171).

En efecto, conocido por la violencia, la desigualdad económica y por la extrema pobreza, en este departamento cohabitan turistas de lujo como Ignacio, personas en situación de precariedad material y una cantidad alarmante de actores armados. Desde que llegan al lugar, el protagonista y su familia constatan la presencia de soldados del ejército nacional, policías y paramilitares que andan por todas partes. Junto con lo anterior, el narcotráfico, la deforestación y la minería son algunos de los ingredientes que se mezclan en el Chocó y que conforman un tejido político-social notablemente complicado al que se enfrentan los personajes de la novela. Ignacio menciona en varias ocasiones los asesinatos y las modalidades particularmente crueles de coacción que se ejercen sobre los pobladores de la región o sobre los que se aventuran en el territorio. Evoca, por ejemplo, el asesinato de dos estudiantes universitarios que aparecieron muertos en una playa cercana: “Alguien los confundió con alguien y los asesinaron. [...] Incluso se habló de que podrían haber sido los canadienses que están talando selva no lejos de aquí -el viento trae el bramido de las motosierras-” (61); advierte sobre los “tigres malucos” que se agazapan en la selva y dejan a la gente “como alimento para hormigas” (125-126), o se estremece ante la noticia del descubrimiento de un picadero cerca a Quibdó, “donde los paramilitares narcotraficantes descuartizaban viva a la gente con motosierras” (233). Los mecanismos represivos y limitantes que la violencia hace prevalecer en el espacio en que el personaje se halla inmerso contribuyen a alimentar su inmovilidad y a extremar el sentimiento de que cualquier acción es peligrosa y desfavorable. Eventualmente, por curar a unos cuantos enfermos, a Ignacio lo alcanzan los conflictos de las personas armadas de distintos bandos en sus trabajos violentos: “al final [...] me involucraron en los agites. El ejército me involucró. La Armada” (191). De este modo, otra razón que impide a Ignacio integrarse activamente en la sociedad o actuar en pro de cualquier causa está relacionada con la difícil e implacable realidad colombiana, cosa que se articula con la condición de turista que lo define para terminar de configurar a un personaje inmóvil en su dimensión ética y política frente a la situación histórica de las mutaciones ecológicas en sus manifestaciones tanto globales como locales.

Por su parte, en *Aves inmóviles* nos encontramos con un personaje cuyas elecciones éticas y políticas se ven contestadas por fuerzas y poderes externos que le imponen otro tipo de inmovilidad, y cuyas particularidades examinaremos en lo que sigue. Si tenemos en cuenta la sucesión de capítulos que componen la novela —“Ojos de vidrio”, “Íncubo”, “Metamorfosis”, “Ave inmóvil”—, no es aventurado interpretar el recorrido vital que sigue Ricardo a lo largo del relato como el proceso de su lenta metamorfosis en ave inmóvil. No solo la novela se transforma metafóricamente en una especie de taxidermia, según hemos explorado en un

capítulo anterior, sino que también el propio protagonista sufre confrontaciones en el terreno del libre albedrío y la moralidad que lo obligan a experimentar un indeseado anquilosamiento. Por este motivo, es pertinente analizar la forma en que el contexto específico en el que evoluciona el personaje/narrador, y en el que ejerce su oficio de taxidermista en medio del fenómeno histórico de la extinción masiva, prescribe para él caminos de acción que van en contra de su voluntad y de sus convicciones. Esto pretende mostrar que, en su evaluación de dicho problema de la realidad y de la historia, el autor no omite indagar por la influencia que tiene el escenario local en la construcción de la subjetividad de su protagonista y en su manera de relacionarse con el mundo.

Desde las primeras páginas de la novela, la ciudad de Bogotá y un tiempo que se corresponde aproximadamente con el presente mismo de escritura de la obra se enuncian como el cronotopo reconocible que enmarca el relato. La voz narrativa da comienzo a la ficción con el recuento del primer viaje hacia la finca del dueño de Saturno que quedó interrumpido en mitad del recorrido, recuento en el que no falta la mención del panorama político del país, de las “zonas calientes” de la cordillera que rodean a la capital y de las actividades armadas de paramilitares y bandas criminales. Además de la imprescindible evocación de la guerra, en ese íncipit se condensan otros elementos contextuales y narrativos aún más relevantes para el desarrollo del argumento: las figuras de la finca, del patrón intransigente y del trabajador que intenta a toda costa obedecer la orden de hacer llegar al taxidermista para que conozca al caballo. Durante la reconstrucción inicial de ese primer viaje, en el que Gustavo, el trabajador, trata sin éxito de tomar un camino alternativo para llegar a la finca ante el derrumbe de un puente en la carretera principal, el narrador nos advierte que su acompañante anda siempre armado y que por eso estima conveniente adoptar una actitud dócil frente a sus designios: “entendí que lo natural era no levantar la voz, no compartir ningún comentario sobre nada, así todo el episodio me pareciera un completo disparate” (15). Con esto, se torna evidente para la instancia lectora que el proyecto de montar a Saturno, que Ricardo ha aceptado sin convencimiento y que concibe en todo momento como un despropósito, está inmiscuido en una trama política peculiar que pone al personaje en una situación constante de peligro. La figura de autoridad con la que Ricardo se involucra al acceder a realizar el trabajo infunde en él, desde una etapa temprana, una sensación de temor y de parálisis que va a alcanzar un clímax al final de la novela.

Efectivamente, en la evolución del personaje a la que asistimos a lo largo de la novela cobra especial relevancia el interés puesto en las relaciones de poder y en el modo en que estas lo afectan. El vínculo que Ricardo entabla con el dueño de Saturno sigue, sin que él así lo quiera ni pueda evitarlo, el perjudicial esquema señor-sirviente, circunstancia de la que el personaje es perfectamente consciente: “yo conocía todos los riesgos de este tipo de relación, y más en un país como Colombia” (33). En este punto, es necesario que nos detengamos en el personaje del dueño de Saturno y que observemos la manera en que la novela dibuja su contorno y sus funciones. Llamado Augusto —nombre de por sí simbólico por sus resonancias imperiales— el dueño es un finquero coleccionista de caballos de paso fino, asunto que inmediatamente no produce confianza ni tranquilidad en Ricardo. Según lo que le informan a este último, Augusto es descendiente de una familia que llevaba largo rato en la región donde está localizada la hacienda, una región que “tenía unos de los índices más altos de desplazados y desaparecidos en la historia reciente del país” (39). El dueño del caballo representa entonces un tipo social inconfundible en el contexto colombiano: el caudillo, el patrón, el jerarca enraizado en su territorio que ejerce una poderosa influencia en el mundo circundante y que regula violentamente y a la medida de sus intereses desde los habitantes hasta la geografía. Los negocios a los que se dedican Augusto y sus dos hijos son nada más y nada menos que la cría de ganado y los cultivos de palma africana, actividades responsables de los mayores daños sobre la vida de animales, plantas y campos en los últimos años, según argumenta Svampa (*Los monocultivos que conquistaron el mundo*, 6-7).

De entrada, esta caracterización choca con el sistema de valores que defiende Ricardo en su trabajo de taxidermista, en el que propende por la conservación de especies de animales en vía de extinción, que son los únicos con los que se permite practicar su oficio. Algunas páginas atrás, el personaje nos ha informado que el último montaje que terminó en el taller fue el de un oso hormiguero, evocación que no es insignificante si tomamos en consideración que las amenazas a las que se enfrenta este animal y que lo tienen al borde de la desaparición en un país como Colombia están relacionadas con la reciente multiplicación de plantaciones de palma africana y la ampliación de la frontera agropecuaria que trae la ganadería³⁷. En ese sentido, podemos comprobar que, a través de los personajes y situaciones que construye, la novela de

³⁷ Rico, G. (10 de abril de 2017). ¿Cuáles son las amenazas para el oso hormiguero en Colombia? *Monogabay. Periodismo ambiental independiente en América Latina*. Consultado el 21 de marzo en: <https://es.mongabay.com/2017/04/colombia-oso-hormiguero/>

Paredes se preocupa por ponderar los impactos locales de ciertas problemáticas socioambientales de la historia contemporánea y por auscultar las formas concretas del poder que pasan por la eliminación de las especies. Así, consigue echar una mirada a la problemática de las mutaciones ecológicas evidenciando cómo animales y humanos se encuentran sumidos en campos políticos específicos que los encuadran y que determinan su suerte.

En ese orden de ideas, *Aves inmóviles* es testimonio literario de la importancia que tiene poner el foco en asuntos económicos y políticos para abordar las narrativas de la actual crisis de extinción masiva. De acuerdo con Miller, “[l]a representación de la extinción ocurre con frecuencia dentro de una situación geopolítica tensa” (606)³⁸, como es sin duda el caso de nuestra novela, en la que el fenómeno de la desaparición de especies y sus repercusiones en los sujetos pueden leerse bajo el lente de su vinculación con la historia de Colombia. El control político y territorial que detenta de manera caudillista un personaje como Augusto es signo de las modalidades dominantes de mando que determinan la relación con el “mundo natural” en casi todo el país; en esa medida, su aparición en la novela y el peso narrativo que se le atribuye manifiestan que las estructuras económicas y de poder son tenidas en cuenta por el autor como fuerzas que afectan sustancialmente el mundo en el que se desarrolla la intriga vital del taxidermista Ricardo. De hecho, en cierto momento, cuando el protagonista piensa en la figura de Augusto y en todo lo que ella conjuga, cuando reflexiona sobre el miedo que le producen sus enredos con el poder y el verdadero lío en que se ha metido después de haber aceptado el trabajo de montaje del caballo, nos confiesa que, allí, “creía identificar el peligro que [lo] dejaría inmóvil” (83). En la novela, la inmovilidad es una constante semiótica fundamental que expresa distintas tensiones y cristaliza buena parte de los sentidos centrales de la obra, por lo que es un motivo con distintos niveles de lectura que invita a explorar todo un espectro de significación. Ya hemos estudiado previamente el modo en que se expresa y el lugar estético que se le asigna tanto en el quehacer de la taxidermia como en la muerte inminente a la que se enfrenta el personaje. Proponemos entonces pasar ahora a una exposición del proceso que lleva a Ricardo, tras su confrontación con el poder, a un aniquilamiento ético que designa su inmovilidad final, que lo transforma, a fin de cuentas, en otra ave inmóvil. El episodio crucial del viaje a la hacienda para encontrarse con Saturno y la negativa del taxidermista a llevar a cabo el montaje constituyen el momento bisagra que sella el destino que le espera.

³⁸ La traducción es nuestra.

Hacia la mitad de la novela, Ricardo y el trabajador Gustavo emprenden el segundo viaje hacia la finca donde está el caballo, ubicada en una región que el protagonista desconoce. Después de sortear los escollos de ese periplo, finalmente llegan a buen puerto. No obstante, durante el recorrido, la voz narrativa comenta que tiene la impresión de internarse progresivamente en un espacio enrarecido que le produce extrañeza. Antes de llegar a la hacienda, experimenta una sensación particular con el paisaje que le muestran las plantaciones de palma africana, que recorrieron durante varios kilómetros: “Sentí como si en lugar de encontrarme a unas cuantas horas de distancia de Bogotá acabaran de trasladarme a otro hemisferio, a una parcela adulterada, emplazada, donde no existía ninguna otra correspondencia topográfica” (107). Esta percepción trastocada que genera el desplazamiento se refuerza cuando entran a la hacienda en pleno crepúsculo, momento del día que carga con un simbolismo siniestro dentro de la lógica de supersticiones en que se mueve el personaje en la época reciente de su vida. La primera imagen que le ofrece el lugar es la de un celador armado con fusil, varias camionetas grandes y un cuidado jardín ornamental podado con precisión. Rápidamente, Ricardo vincula todo aquello con un poder y una holgura que van mucho más allá del mero bienestar. Además, no deja de sentir que se encuentra en un “topografía adulterada” en la que todo parece responder a una misma “intención estética” (117). Consideramos que es posible interpretar esta intención estética de la que habla el personaje como la expresión de un tipo de conciencia ética relacionada con la manipulación insensible del espacio, la naturaleza y los animales. Nada de lo que lo rodea en esa hacienda —desde la casa hasta las plantaciones— parece estar diseñado para la presencia futura de humanos o de otros seres vivos, y el empeño mismo que pone el dueño en hacer una taxidermia de su caballo preferido para transformarlo en un trofeo revela dudosas pretensiones de dominio sobre la vida y la muerte del animal con las que Ricardo no puede comulgar.

En efecto, como ya hemos verificado anteriormente, los parámetros de juicio que guían a Ricardo para llevar a cabo cotidianamente su quehacer de taxidermista y para aventurarse en investigaciones y experimentaciones artísticas con este medio están alineados con un profundo cuestionamiento de las relaciones naturalizadas de separación entre humano y animal que han conducido a la actual crisis de extinción. Adicionalmente, tras su encuentro con el caballo en las caballerizas de la hacienda, Ricardo interioriza una encarnada intimidad con el animal que robustece sus convicciones morales de cara a la vida de lo no humano. Así, esta presencia distinta del animal en el texto literario protagonizado por Ricardo hace énfasis en el hecho de que a todo intercambio con la vida de estos seres —y más a uno mediado por una práctica y un

instrumento de comprensión del mundo tan particular como es la taxidermia, sobre todo en el contexto actual— le son inherentes apremiantes cuestionamientos de índole ética y política. Por todas las razones anteriores, turbado como está por las múltiples manifestaciones del poder desplegado en esa finca, en la reunión con el dueño del caballo que sigue al trascendental encuentro en las caballerizas el personaje no puede sino expresar su reticencia frente a la idea de seguir adelante con el proyecto de montaje.

En la conversación que sostienen Ricardo y Augusto sobre el futuro de la taxidermia del caballo se levanta una palpable atmósfera de tensión. La voz narrativa relata la zozobra, la ansiedad, los sudores y las palpitaciones desordenadas en el pecho que le produce estar frente a frente con esa figura tremenda de autoridad. Ricardo no para de sudar por los nervios, siente sólida la saliva que traga y percibe en el ambiente la concretización de sus fatales temores: “El cielo sobre el jardín se veía negro por completo” (122). Tras explicar al dueño que no es usual realizar un trabajo como el que se le pide, que es un reto alto en términos técnicos en el que pueden presentarse muchos riesgos y accidentes inesperados, la respuesta que recibe de parte de Augusto es la siguiente: “Sería una verdadera lástima...” (124). Ricardo concluye diciendo que no está convencido de aceptar el desafío porque no halla en el proyecto el sentido y el propósito de hacer una verdadera taxidermia, es decir, porque su sistema de valores se lo impide. Acabado su discurso, el protagonista está seguro de que algo ha sucedido y de que ha logrado expresar de manera apenas insinuada su convicción sobre el capricho que representa el montaje del caballo, un encargo que acomete con un sobresalto evidente. Esto tiene, en parte, el efecto deseado pues, según nos enteramos posteriormente, la taxidermia de Saturno se aplaza algunos días por decisión del dueño, que decide sentarse a conversar con sus hijos al respecto. Sin embargo, al volver a reflexionar sobre la conversación en el estudio, Ricardo considera bajo otra luz lo que dijo el dueño después de que él le comentara los riesgos que traería la transformación del caballo: “Cuatro palabras que, ahora, más que una aprensión, me sonaron como una amenaza. Sería una verdadera lástima. Una lástima estar a un paso de perderlo todo” (133). De manera que, en su confrontación con el poder de Augusto, la sensación de miedo y peligro no se disipa nunca, ya que el personaje siente la persistente amenaza que pende sobre él al haber contradicho la voluntad del hacendado.

Antes de llegar al final de la novela, en el que se materializa la amenaza y se consuma la inmovilidad de Ricardo, hay que mencionar un elemento que surge durante el diálogo en la hacienda y que será retomado en el desenlace último. Además de hablar sobre la taxidermia del

caballo, los personajes también tocan el tema de las aves en las que trabaja Ricardo. En primer lugar, Ricardo le cuenta que el montaje que lo ocupa recientemente es el de un guacamayo de Lear, una especie de la que no quedan más de un centenar de ejemplares. Augusto replica que le parece una pena, lo que suscita en Ricardo el pensamiento siguiente: “Fue difícil identificar si lo decía con sinceridad [...] la presencia de los inmensos cultivos de palma habría desplazado en la deforestación cientos de especies” (120). Justo después, el finquero aclara que la primera vez que pensó en querer disecar a un animal fue con un gavilán que tuvo en su casa y que con el tiempo se había vuelto un pájaro dócil, “obediente como un perro” (120). Este modo de describir al animal que alguna vez quiso conservar para siempre exhibe el gusto que tiene el dueño del caballo por lo domesticado, su costumbre a que le hagan caso sin oponer resistencia —a diferencia, por supuesto, del taxidermista, que acaba de negarse a cumplir sus designios—. Por este motivo, no sorprende que sea el gavilán, transformado en cifra del poder, la figura con que acaba la novela.

En el cuarto y último capítulo de *Aves inmóviles*, titulado “Ave inmóvil”, ocurre finalmente la metamorfosis de Ricardo, ese personaje que se ha ido animalizando o “deshumanizando” poco a poco en su trato con los animales, pero cuya trayectoria vital desembocará en un desafortunado devenir ave inmóvil. El dueño del caballo pide encontrarse con Ricardo en su taller de Bogotá y allí le dice que ha encontrado la solución final para el montaje de Saturno por el que ya ha pagado un adelanto: se conforma con un buen trabajo de la cabeza y con parte de la piel curtida. Sin esperar a que el taxidermista responda, anuncia que le quiere hacer un encargo adicional. Va a conseguir un gavilán como el que tuvo en el pasado, el que se había vuelto manso como una mascota, y espera que quede como los pájaros que ve en el taller. La amenaza indirecta subyace al mandato proferido. Ante esta información, Ricardo se estremece: “Yo nunca había matado ningún animal para hacer taxidermia. Ninguno que no estuviera desahuciado” (161). Para el protagonista, el tabú ético máximo a la hora de ejercer su oficio consiste en acabar intencionalmente con la vida de un animal sano para hacer taxidermia, una frontera que la peligrosa figura de poder con la que se enredó lo termina obligando a cruzar. Para restaurar su autoridad sobre el taxidermista y hacer que este se pliegue a su voluntad, el dueño del caballo no solo le impone montar la cabeza de Saturno, sino que le da una nueva orden y lo fuerza a que quiebre otro veto moral y profesional. La señal aciaga que define el destino de Ricardo es la llegada, unos días más tarde, del gavilán a su taller. En un gesto de circularidad narrativa, Paredes hace que el final de la novela sea como un espejo del comienzo. Ricardo vuelve a recibir una llamada de Gustavo, el trabajador, quien trae esta vez un “recado”

de su patrón. Con las plumas y el pico amarrado, el gavilán viene completamente estresado dentro de una jaula grande:

Después de moverse agitado un largo rato, tratando de saltar por entre los barrotes de la jaula, se detuvo y permaneció inmóvil. [...] Quería tomarle una foto para enviársela a Juliana y saber si pertenecía a alguna especie identificada en algún libro rojo. Igual, daría lo mismo. Acerqué la silla y lo observé con la misma atención con la que me vigilaba con su ojo negro y amarillo. Estuvimos así, como dos contrincantes midiéndose en el juego de las estatuas, con una mirada idéntica. (175)

En este pasaje con el que concluye la obra y que, por lo tanto, es clave para dar cuenta de su sentido, asistimos al momento en que Ricardo y el gavilán, inmovilizados ante el poder que se ha ejercido sobre ellos, se observan cara a cara como dos estatuas, vueltos ya a una suerte de taxidermia. En el cruce de miradas, ambos pueden reconocerse en la posición del otro: son adversarios idénticos, dos aves inmóviles, dos presencias vulnerables y subyugadas. El personaje, como el pájaro, está maniatado, y todas sus convicciones éticas, estéticas y profesionales se hallan comprometidas. Que el pájaro esté o no en peligro de extinción ya no tiene relevancia, pues el dueño del caballo se ha salido con la suya y le ha impuesto a Ricardo, con violencia y amenazas veladas, la trasgresión de todo su sistema de valores. La voz narrativa termina dominada y domesticada, sin posibilidad de actuar según su propia voluntad por causa de fuerzas extrínsecas que la constriñen. En efecto, en su dimensión ética y política, el sujeto que protagoniza la novela acaba completamente paralizado, sumergido como está en el contexto específico de Colombia y afectado por las problemáticas que le son propias. Con esto queda claro que, para valorar la situación histórica de la extinción masiva, Paredes no pasa por alto las relaciones de poder que delimitan la experiencia de vida de un tipo humano como Ricardo, quien, a pesar de intentar responder a lo que pasa a su alrededor y propugnar por un nuevo tipo de articulación con la vida animal y el “mundo natural”, se ve abocado a contravenir sus preceptos debido a la coacción que le inflige el entorno en que evoluciona. En tal sentido, la novela se resiste a cultivar cierto romanticismo del animal y de la “naturaleza” en peligro de extinción, puesto que no los presenta como elementos puros o sublimes en su evanescencia, sino como instancias en las que se cristalizan tensiones propias de determinadas circunstancias políticas, económicas e históricas de las que también participa el sujeto.

En este recorrido por *El fin del Océano Pacífico* y *Aves inmóviles* hemos tenido ocasión de revisar las funciones narrativas que cumplen los personajes/narradores de las novelas y el modo en que cada una de sus subjetividades estructura la arquitectura ficcional. La conciencia y la interioridad de ambos protagonistas constituye el centro neurálgico de las obras y el lente a través del cual los autores evalúan el momento histórico actual de las mutaciones ecológicas. Con estos personajes como eje semántico, las novelas indagan por la posición del sujeto dentro de los urgentes acontecimientos del presente y proponen deslizamientos ontológicos de diferente naturaleza en los que se sacuden las certezas antropocéntricas más arraigadas. La experiencia de la muerte representa, para los dos, un trance corporal decisivo que los lleva más allá de sí mismos y que conduce a cuestionar los contornos de lo humano. Hemos observado, además, que tanto Ignacio como Ricardo aparecen marcados por coyunturas peculiares que atañen al entorno específico en el que se desarrolla su intriga vital. Estos sujetos se ven afectados por la difícil realidad social y política colombiana de diferentes maneras, y en ambos casos su perfil ético acaba estando caracterizado por una flagrante inmovilidad: para el primero, afligido por un océano Pacífico enormemente degradado, la difícil trama del Chocó viene a completar una quietud inherente a su condición de turista y de enfermo terminal; para el segundo, la confrontación con una figura de poder local acarrea infortunadas consecuencias que lo obligan a infringir su sistema axiológico de cara a la extinción animal. Así, las novelas de González y Paredes consiguen hacer una lectura compleja de una particular situación del mundo en sus manifestaciones locales y globales, y mostrar literariamente la forma en que un par de individuos inmersos en un contexto como el colombiano se insertan en la vorágine de la historia contemporánea marcada por la devastación ambiental. Con la configuración de estos personajes, los autores toman posición frente a la realidad y nos llevan a constatar que, en medio de estas circunstancias de tensión, de cambio y de conflicto generalizado, los sujetos se encuentran, como afirma Latour, en la situación paradójica de estar movilizados —en el sentido de ser conscientes de las amenazas— y sin embargo inmóviles (citado por Husson, s.p.).

Para terminar, conviene recalcar que el problema existencial que se plantea con esa inmovilidad de los personajes comunica una reacción de los autores tanto ante la problemática general de las mutaciones ecológicas como ante las singularidades de la sociedad colombiana. En ese sentido, podemos decir que la decisión estética de hacer de la inercia ética un rasgo característico de los protagonistas de las novelas tiene un significado histórico global y a la vez culturalmente local, pues está estrechamente relacionada con la realidad de ese país. En efecto, la experiencia ontológica de Ignacio y de Ricardo asociada a su caída en la inmovilidad busca

expresar un profundo malestar cultural de origen social que es típico del sujeto colombiano. De hecho, en la historia reciente de la novela colombiana, varios autores se han decidido por representar críticamente tipos humanos cuyas actitudes de abulia, apatía, indiferencia o renuncia son producto de la anulación del individuo en momentos concretos de la historia nacional. Como afirma Padilla, en Colombia “[e]l ambiente sociocultural repercute en el ser humano anulándolo: ya sea neutralizando su voluntad y compromiso o condenándolo a la inacción” (105), aspecto que es palpable de diferentes formas en novelas como *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975) de Albalucía Ángel, *¡Qué viva la música!* (1977) de Andrés Caicedo y *Sin remedio* (1984) de Antonio Caballero, todas obras que examinan las realidades históricas de la Violencia en Colombia, el Frente Nacional o la Guerra Fría. En esa medida, los personajes inmóviles que construyen González y Paredes se insertan en una filiación literaria dentro del campo nacional de la novela y testimonian que, en el presente de las mutaciones ecológicas —en que se lanzan urgentes demandas éticas y políticas a los individuos— poco o nada ha cambiado con la realidad del país, que sigue abocando a sus ciudadanos a la muerte de la voluntad. De este modo, los sujetos colombianos contemporáneos que nos presenta la novela y que viven las circunstancias ecológicas actuales se enfrentan a un impase existencial ya experimentado en otras condiciones por sus predecesores, impase que tiene que ver con la sensación de existir en un país en el que la violencia y el poder decide por las personas y elimina su capacidad de acción.

Después del análisis que hemos conducido hasta ahora, en el que hemos examinado en dos partes los aspectos compositivos, estéticos y narrativos más relevantes que componen la forma artística de un par de novelas colombianas concretas, quisiéramos pasar a una reflexión de orden metodológico y crítico. Por eso, en la siguiente sección, discutiremos los diversos enfoques y las herramientas conceptuales que son susceptibles de ser empleados para abordar las problemáticas ecológicas en literatura. Con esto, nos proponemos plantear una propuesta de crítica literaria que trace un camino para estudiar obras de este estilo, rescatando las ideas valiosas derivadas de los avances recientes en el campo, pero sin olvidar algunos aspectos teóricos fundamentales que hacen tomar distancia frente a algunos de sus planteamientos. Esta será nuestra contribución obtenida con la experiencia para rematar el recorrido crítico que hemos llevado a cabo.

TERCERA PARTE

Una propuesta de crítica literaria

4. Estudios literarios y ecocrítica en una época de encrucijadas ecológicas

El análisis de *El fin del Océano Pacífico* y *Aves inmóviles* que hemos desarrollado en los capítulos anteriores es un ejercicio de crítica literaria fuertemente anclado en una de las condiciones históricas más problemáticas de la contemporaneidad: las mutaciones ecológicas de la era del Antropoceno. Según hemos podido mostrar, las novelas de González y de Paredes son obras literarias que, en un contexto geográfico y político específico, responden de diverso modo a las ansiedades particulares que en estas primeras décadas del siglo XXI ha desencadenado dicha situación, cuya complejidad social, cultural, histórica y filosófica es notable. Por este motivo, el discurso analítico que hemos construido para dar cuenta de ellas y para asignarles cierto valor dentro del campo literario e intelectual está necesariamente permeado de intersecciones que giran alrededor de la ecología en tanto ámbito de estudio y de especulación que permite captar importantes elementos de la realidad actual.

Al recorrer este camino y explorar la abundancia de cruces discursivos y perspectivas que se ofrecen al investigador para abordar textos novelísticos como los que aquí nos han interesado, nos ha surgido la imperiosa necesidad de plantear una reflexión metacrítica que ponga el foco en las distintas maneras en que los estudios literarios han buscado responder a las demandas que, desde la ecología, les hace tanto el avance de la historia como de la historia literaria. Así pues, el presente capítulo se propone indagar acerca de la práctica de la crítica literaria en relación con la actual situación ecológica del mundo, evaluar los preceptos defendidos por algunas corrientes y los debates que han suscitado, y arrojar luz sobre la metodología que hemos aplicado en nuestro estudio al exponer la línea de análisis que consideramos más pertinente para este y futuros trabajos. Plantear una propuesta de crítica literaria es pues el objetivo central de este capítulo y la manera tanto de dar cierre a la investigación como de proyectarla hacia adelante.

4.1. Surgimiento de la ecocrítica: etapas, prácticas y postulados principales

Al momento de vincular la literatura con los problemas ecológicos, como hemos pretendido hacer en este estudio, es imposible ignorar la existencia de una corriente crítica que

desde hace un tiempo se ha venido preocupando justamente por comprender las diferentes dimensiones de esa intersección. Nuestra propuesta de crítica literaria tiene varios puntos de encuentro y de desacuerdo con esta corriente, por lo que conviene comenzar por observarla más de cerca. La ecocrítica (nombre que ha sido aceptado por consenso, pero cuya pertinencia fue y continúa siendo tema de discusión³⁹) nació y se institucionalizó durante la década del 90 en Estados Unidos, más específicamente en algunas universidades del Oeste de ese país. En 1996, los académicos Cheryll Glotfelty y Harold Fromm editaron una recopilación de textos ecocríticos que se ha vuelto canónica y que constituye la base fundadora de la disciplina: *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Gracias a la publicación de ese libro y a otros hitos, la ecocrítica se convirtió en un movimiento de rápida expansión que hoy por hoy cuenta con muy variadas vertientes y una presencia considerable en espacios académicos del mundo entero.

En el ámbito hispanoamericano, ha comenzado a surgir desde los años 2000 un número significativo de ensayos, dossiers y números de revistas especializadas sobre lecturas ecológicas de textos escritos en español (principalmente textos latinoamericanos y en menor medida ibéricos). Los números monográficos que han tratado el problema durante este periodo pertenecen a prestigiosas revistas literarias de universidades tanto estadounidenses como latinoamericanas, cosa que testimonia la acogida que ha tenido la ecocrítica dentro del campo de los estudios latinoamericanos. Asimismo, en España fue publicado en 2010 un importante libro compilatorio titulado *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*, cuyo objetivo es introducir al lector hispanohablante a las distintas corrientes de ese movimiento. Para cumplir tal propósito, los tres editores, a saber, los críticos Carmen Flys Junquera, José Manuel Marrero Henríquez y Julia Barella, tuvieron que llevar a cabo un sistemático esfuerzo de traducción de una literatura crítica que estaba —y sigue estando— escrita mayoritariamente en inglés⁴⁰.

³⁹ Otras denominaciones para la corriente son: crítica medioambiental, estudios literarios medioambientales, ecología literaria, medioambientalidad literaria o estudios culturales verdes.

⁴⁰ En su artículo introductorio “Ecocríticas: el lugar y la naturaleza como categorías de análisis literario”, los editores de dicho volumen notaron el siguiente dato al momento de publicación de su libro: “el 95% de la literatura teórica y crítica de este movimiento está en inglés” (Flys Junquera et al., 23). No cabe duda de que esta situación ha cambiado notablemente en la actualidad, lo que no significa que la producción académica en este campo no continúe proviniendo principalmente de los medios anglosajones. Debido a la constatación de este hecho, recientemente han aparecido esfuerzos investigativos que pretenden aportar una contribución a la ecocrítica desde la perspectiva del sur y en español, como, por ejemplo, el Número 1 del Volumen 3 de la revista *Tekoporá*, de la Universidad de la República (Uruguay), publicado en 2021. Más adelante estudiaremos el problema de la ecocrítica en América Latina.

También incluyeron artículos originalmente redactados en español que hacen una revisión histórica de la ecocrítica o que utilizan sus conceptos para abordar obras literarias de diversa índole. Varios de los textos incluidos en ese libro resultan útiles y relevantes para fundamentar la argumentación que desarrollaremos tanto en este como en algunos de los siguientes apartados.

El objetivo general de la ecocrítica, en términos del investigador Patrick D. Murphy, es entablar una conexión entre la naturaleza, la cultura y la literatura partiendo de la convicción de que vivimos en un momento histórico en el que las consecuencias de las acciones humanas están dañando los sistemas que sostienen la vida en el planeta (11-12). El despertar de dicha conciencia ecológica fue el factor decisivo que contribuyó a abrir un espacio nuevo de indagación vinculado tanto a los estudios literarios como a los estudios culturales en el que se busca primordialmente explorar las relaciones entre los seres humanos y el medio ambiente, todo ello en el entendimiento de que la cultura humana y el mundo físico están íntimamente conectados y se afectan mutuamente. La ecocrítica defiende a ultranza la idea de que la cultura y la naturaleza, la evolución cultural y la evolución natural, van de la mano, y de que el reconocimiento o la intuición de este hecho es testimonio de sabiduría ecológica. Así, la ecocrítica se define como una rama de los estudios culturales, es decir, como una escuela de análisis literario y cultural que, en cuanto tal, se ocupa de “estudiar el reflejo y la representación de las actitudes culturales en los textos” (Flys Junquera et al., 18). En otras palabras, pretende analizar la representación de la naturaleza y de las relaciones entre los seres humanos y no humanos según se “reflejan” en las obras de la cultura y de la literatura de cualquier tiempo histórico. Hay que guardar bien en mente esta idea porque es un punto neurálgico de la distancia que asume nuestra propuesta de crítica literaria con respecto a la ecocrítica.

En su ensayo pionero de 1996 “Los estudios literarios en la era de la crisis medioambiental”, Glotfelty emprendió un intento de definición de la ecocrítica que ha calado bastante hondo y sigue en circulación hasta nuestros días, quizá porque parte de una tan sencilla como abarcadora proposición: “es el estudio de la relación entre la literatura y el medio ambiente físico” (54). Un poco después, la autora precisa más esta definición amplia gracias a la inserción de una lista de las preguntas que, para ella, hacen o deberían hacer los ecocríticos: “¿[C]ómo aparece la naturaleza representada en este soneto?, ¿qué papel desempeña el entorno físico en el argumento de esta novela?, ¿son los valores expresados en esta obra compatibles con la sabiduría ecológica?, ¿de qué manera nuestras metáforas de la tierra influyen en la forma

en que la tratamos?” (54). La lista no se agota allí, pero es una muestra suficiente del enfoque que guía la ecocrítica: esta es una corriente que tiene una pretensión intelectual y académica, pero a la vez un deseo de incidencia en la realidad, lo que la convierte en una forma de activismo cultural. Así pues, la corriente está estrechamente ligada a un compromiso ideológico medioambiental y declara esta preocupación extraliteraria como pilar básico de sus fundamentos. De hecho, según afirma Marrero Henríquez, en la ecocrítica confluyen dos inquietudes de diversa índole, una que tiene que ver con preguntarse por modelos socioecológicos sustentables y otra que indaga sobre los efectos que tiene la crisis ecológica en “la transformación y en la lectura de los universos lingüísticos y de las formas con que la tradición literaria afronta la representación de ecosistemas” (57).

Dese este punto de vista, a los críticos literarios que quieren inscribirse en esta corriente se les presenta un reto ético de cara a la crisis: su labor en el circuito cultural debería contribuir a que la sociedad pueda sensibilizarse y eventualmente asuma valores distintos frente a la naturaleza y el medio ambiente. En este orden de ideas, el proyecto de la ecocrítica se justificaría por cuanto dirige nuestra atención —y la de la sociedad en su conjunto— hacia temas urgentes sobre los cuales debemos reflexionar para fomentar un renovado compromiso con la naturaleza. En esto la ecocrítica busca acercarse a movimientos como el feminismo y el poscolonialismo, que han logrado transformar aspectos del mercado de trabajo, el canon y los términos en que se lleva a cabo la investigación cultural gracias a la revisión, relectura y análisis de una variedad de textos. De ahí que la ecocrítica sostenga como un postulado principal que la naturaleza, como el género y la raza, debería ser una obligada categoría de análisis literario y cultural (Glotfelty, 65). En esa medida, la ecocrítica pone de presente la pregunta por la función social y cultural de la literatura y el discurso crítico que elaboramos sobre ella, y reabre de tal suerte una discusión de larga data que nos ha interpelado en la realización de esta investigación y que, por lo tanto, exploraremos más detenidamente en la siguiente sección del presente capítulo.

Pero antes de llegar allí, expongamos cuáles han sido las olas o etapas de la ecocrítica y cuáles son algunos de los procedimientos críticos que pone en práctica con mayor frecuencia. Esto nos permitirá precisar nuestra propuesta evidenciando ciertos rumbos de los que buscamos apartarnos. Glotfelty establece una relación entre el movimiento ecocrítico y el movimiento feminista que tiene que ver con las etapas que ambos han atravesado (o atraviesan simultáneamente) en su desarrollo. Según el esquema que ella propone, la primera fase de la

ecocrítica estaría ligada a la búsqueda de imágenes, la identificación de estereotipos de representación y la percepción de ausencias. Los ríos, las montañas, los desiertos, las poblaciones indígenas, las ciudades, la basura, entre otros, son algunos de los elementos que interesa explorar en esta fase. La segunda se encaminaría a difundir y promover un corpus de textos literarios olvidados o poco considerados que tengan “inspiración medioambiental” o manifiesten una “conciencia ecológica”. La tercera sería una fase “teórica” que se preocupa por pensar de manera más general en las construcciones literarias y simbólicas del ser humano en su relación con el entorno natural y otras especies no humanas. Aquí se incluyen discusiones alrededor de temas como ecología profunda, poética ecológica y ecofeminismo (Glotfelty, 60-63).

De acuerdo con el escritor y académico Michael McDowell, es necesario insistir en el hecho de que la tercera fase propuesta por Glotfelty es una que, a pesar de los avances realizados, deja todavía mucho que desear: la ecocrítica reclama más trabajo a nivel teórico, particularmente a la hora de reconocer puntos de acuerdo y desacuerdo con otros desarrollos fundamentales de la teoría literaria (384). Por este motivo, en el ensayo que titula “The Bakhtinian Road to Ecological Insight” —y que apareció en el mismo volumen que la notable contribución de Glotfelty—, McDowell se propone explicar lo que entiende por “ecocrítica bajtiniana práctica”, una forma de hacer crítica medioambiental que intenta incorporar algunos de los aportes del filósofo y teórico ruso. Este texto, que es uno de los que concede mayor atención a problemas de teoría literaria dentro del libro canónico al que nos referimos arriba, ha recibido muy poca atención por parte de ecocríticos posteriores y ha sido prácticamente relegado al olvido a pesar de la relevancia de varias de sus reflexiones. De hecho, el artículo aparece en la parte más postrera del volumen, una posición que revela de algún modo el lugar secundario que ha asignado la crítica ecológica, desde sus hitos fundadores, a la vertiente teórica de los estudios literarios, y en particular a la sociocrítica. Actualmente, la situación a este respecto no es muy distinta del momento en que escribió McDowell y ese es, precisamente, uno de nuestros reparos respecto a dicha corriente crítica. Para nosotros, es fundamental tomar en consideración las aportaciones teóricas de las estéticas sociológicas para conducir análisis críticos que rescaten el valor literario e histórico cultural de las obras, pues de este modo la lectura de los textos es capaz de vincular la forma artística del discurso literario con el contexto específico que posibilitó su aparición. En ese sentido, y como ampliaremos más adelante, la propuesta que hacemos llama a echar mano de las herramientas metodológicas y epistemológicas que ofrecen autores como Bajtín y Mukarovsky para estructurar las

aproximaciones críticas a producciones surgidas en esta era de mutaciones ecológicas que ponen en el centro de la mirada nuestra relación transformada con el mundo de lo viviente.

En lo tocante a las etapas de la ecocrítica, vale la pena mencionar que otro de los pioneros de dicha corriente en Estados Unidos, el profesor Lawrence Buell, advierte una evolución similar a la que señala Glotfelty, pero propone no un esquema de tres fases, sino uno compuesto por dos grandes oleadas que marcarían el desarrollo del movimiento en ese país. La primera oleada es la que habría impulsado, de hecho, el surgimiento de la ecocrítica, y se caracteriza por prestar atención casi que exclusivamente al llamado *nature writing*, es decir, a un subgénero de ensayos literarios sobre la naturaleza próximos al movimiento ecologista, cuyo ejemplo más sonado es *Walden* de Henry David Thoreau (23). Como señala el ecocrítico Terry Gifford, con el pasar del tiempo muchos autores notaron que había que ser escéptico respecto de esa primera oleada ecocrítica, a la que llamaron “escuela ecocrítica del canto y la alabanza”, porque podía ser muy limitada al centrarse en un tipo tan específico de texto, además de que tendía a una práctica crítica “pastoral” que no desplegaba mayor rigor (69). De modo que la segunda oleada que identifica Buell en su examen del movimiento es una que lo hace avanzar de una exaltación de la naturaleza prístina hacia el reconocimiento de la compleja relación entre la naturaleza y la cultura. La atención comienza a dirigirse entonces a entornos distintos del puramente natural, pues los entornos sociales y naturales comienzan a reconocerse como inseparables, y la ecocrítica comienza a incluir las ciudades y los lugares degradados en sus estudios, lo que marcaría una evolución del movimiento (Buell, 67). Aquello que nos interesa resaltar a partir de la revisión de estas variaciones clave del movimiento es que la ecocrítica es una práctica cultural aún en desarrollo que se autocritica, que constantemente evalúa tanto su pasado como sus posibles trayectorias futuras y que ha abierto su campo discursivo a muy variadas áreas de investigación. En este sentido, haríamos bien en referirnos más a “las ecocríticas” que a “la ecocrítica” en singular, ya que es cierto que el movimiento plantea numerosas tendencias y debates internos.

A pesar de la diversidad, muchos críticos se han esforzado por definir de algún modo esta corriente y encontrar elementos aglutinantes y diferenciadores. Hay autores que sostienen que los estudios ecocríticos, en su gran mayoría, intentan fijarse en “la materialidad física y científica del lugar, pasando de lo abstracto, pasivo o simbólico a lo tangible, todo ello con una clara consciencia ecológica” (Flys Junquera et al.,17). Además de los problemas que saltan a la vista cuando pensamos en abordar la naturaleza en la literatura desde una perspectiva “física y

científica” tal como sugiere la definición que acabamos de citar⁴¹, es importante notar que, en su íntima intersección con la ciencia ecológica, la crítica medioambiental debe toparse necesariamente con el interrogante sobre qué versión de ecología utilizar para ejercer su labor. En el campo científico no hay un consenso acerca de lo que quiere decir ecología ni existen apuestas uniformes a este respecto, lo que termina de complicar el panorama.

Para algunos, como para Gifford, esta complejidad no representa un problema: desde su punto de vista, la originalidad conceptual de las diversas vertientes ecocríticas proviene de la “interdisciplinarietà” resultante de sus cruces con la ciencia y otros campos de estudio, lo que para él puede considerarse como su “fortaleza ecológica distintiva”, puesto que evita el establecimiento de una metodología monolítica que limite a la corriente (81). En palabras de Gifford, la ecocrítica no ha desarrollado un método porque “su énfasis en la interdisciplinarietà asume que las humanidades y la ciencia deberían entablar un diálogo [...]. Estas son prácticas suficientemente radicales para aquellos situados dentro de las demarcaciones de las disciplinas de la profesión académica” (68). Sin embargo, hay que reconocer que, precisamente por este énfasis, la ecocrítica ha fracasado en producir un impacto epistemológico significativo en los estudios literarios (Gifford, 80), cosa que también se explica, como constata McDowell, por el hecho de que es un movimiento que presenta notables confusiones en el terreno de la teoría literaria. En efecto, la interdisciplinarietà de la ecocrítica y su talante sumamente abarcador, que en ciertos casos da por sentado que los cruces son un fenómeno ecológico y naturalmente positivo, puede llevar, sí, a resultados fecundos, pero también a momentos de falta de claridad en los que se pierde de vista el objeto de estudio propio de la crítica literaria y sus especificidades constitutivas en tanto hecho estético. En la medida en que, en muchas ocasiones, la ecocrítica queda enredada entre los circuitos de la interdisciplinarietà con unos parámetros teórico-críticos que a veces pueden ser muy débiles, cabe preguntarse qué tanto aporta metodológicamente al campo de los estudios literarios, o en qué medida puede constituir una moda más en las aulas que busca responder a las exigencias de novedad académica para insertarse en el mercado de conocimiento. Desde el punto de vista de nuestra propuesta crítica, y tal como hemos procurado hacerlo en el análisis de las novelas de González y Paredes, es crucial tener permanentemente en la mira las mencionadas especificidades discursivas de los textos para dar cuenta de sus sentidos: si es necesario tener

⁴¹ Para una de las críticas de mayor peso al concepto de “naturaleza” como se suele pensar en la ecocrítica y a las prácticas investigativas que de allí derivan, véanse *Ecology without Nature* (2007) y *Being Ecological* (2018) del filósofo Timothy Morton.

en cuenta ciertas preocupaciones ecológicas al estudiar obras de ese estilo, también lo es no desentenderse de las formas en que la literatura produce significado dentro del tejido social del lenguaje y el arte.

Veamos ahora algunas de las aplicaciones más comunes de la ecocrítica. El campo de la ecocrítica ha tendido a volver habitual el procedimiento de estudiar toda clase de textos, de cualquier época de la historia, con la intención de examinar las representaciones de la naturaleza y sus relaciones ecológicas, aun cuando esto constituya un elemento de sentido aislado que no aporte significativamente a la forma artística del objeto. Incluso McDowell, que en su ensayo sobre ecocrítica bajtiniana pretende poner en práctica algunos de los conceptos de la teoría literaria del teórico ruso, invita a tomar esa vía. Una de sus ideas centrales para abordar el *landscape writing* del que se ocupa consiste en recuperar el concepto de cronotopo. McDowell nota con acierto que, en la teoría de Bajtín, el cronotopo es un elemento que revela la intrínseca conexión entre las relaciones temporales y espaciales que se expresan artísticamente en la literatura; además, que dicho elemento es el centro organizador de los aspectos narrativos fundamentales que le dan forma y sentido a la novela, pues todos los componentes abstractos, valorativos y cognoscitivos con los que trabaja el escritor gravitan hacia el cronotopo y a través de él cobran vida, permitiendo que el arte cumpla su labor (378-379). No obstante, el autor concluye de lo anterior que, por la atención que presta al *topos*, la teoría de Bajtín implícitamente impulsa a estudiar las representaciones de los paisajes y la geografía en la narrativa como una clave fundamental para entender las relaciones entre los humanos y la naturaleza, cosa que a su vez ayudaría a dilucidar algunos de los sentidos de cualquier texto (380).

A propósito del cronotopo, cabe señalar que es un concepto estudiado por Bajtín en su dimensión exclusivamente artística, es decir, como una categoría de la forma y el contenido literarios que se concretiza en un todo inteligible en el contexto de cada obra (Bajtín, 238). Debido a ello, el espacio o el “paisaje” siempre están filtrados por una conciencia estética, por la manera como lo ven narradores o personajes según el punto de vista artístico del autor, por lo cual no conviene tratarlos como si fueran un documento tipo copia de la realidad o de la cultura, sino como partes integrantes de la arquitectura de los textos en su valoración de la realidad humana. De este modo, lo que interesaría estudiar en la crítica literaria no es tanto la geografía, la naturaleza o las relaciones ecológicas en sí mismas, sino la perspectiva global que anima y organiza todos los elementos de la obra según ciertos problemas de fondo, así como

las condiciones históricas y sociales que hacen esto posible. No en vano el subtítulo del trabajo investigativo de Bajtín que aborda esta cuestión es “Ensayos de poética histórica”. Por estas razones, lo que proponemos nosotros es examinar las reacciones estéticas y tomas de posición de los autores respecto de una situación histórica singular como la de las mutaciones ecológicas, y no concentrarse exclusivamente en las representaciones de la naturaleza o el espacio. Sin duda, el elemento espacial es de suma importancia para las obras literarias en varios niveles y por eso ha merecido cuidadosos análisis desde antes que apareciera la ecocrítica, pero hay que tener cuidado de que la preocupación ecológica y el compromiso con la naturaleza no borren otras cualidades esenciales de los objetos.

Otro asunto muy recurrente en la crítica literaria de inspiración medioambiental tiene que ver con el estudio de narrativas del tipo *landscape writing*, que enfatizan en el “sentido de lugar” (*sense of place*) y se anclan fuertemente en la geografía y los paisajes (McDowell, 375). En efecto, una de las consignas destacadas del ecologismo que estimula este tipo narrativas consiste en promover la vuelta al lugar y el restablecimiento de conexiones con la región como contrapunto al desarraigo y la alienación de la vida moderna (Binns, 19). La preocupación por el localismo, el regionalismo y el arraigo subjetivo al lugar se ha mantenido como una constante a lo largo de la evolución del movimiento, que, sin embargo, con el paso de los años tiende cada vez más a considerar los problemas de la globalización y a reconocer las diversas maneras en que lo local se encuentra influido por lo global. Con todo, muchos ejercicios ecocríticos aún se trazan como objetivos rescatar una literatura del “estar y no del ser”, y proponer lecturas más interesadas por la existencia concreta y por la materialidad del mundo físico que por experiencias “abstractas” (Binns, 20). Ahora bien, es necesario mostrar prudencia a la hora de abordar este asunto desde la perspectiva ecocrítica para no asimilar con excesiva facilidad la idea de que escribir sobre el lugar ofrece automáticamente una promesa de resistencia ecológica. En palabras de Buell, “los devotos del arraigo al lugar pueden caer fácilmente en un determinismo medioambiental sentimental” (66).

Además de esta tendencia a analizar la materialidad física de la naturaleza en las “narrativas del arraigo”, la ecocrítica se inclina a buscar respuestas ecológicas en marcos de pensamiento no occidentales que se oponen a la opresión de la naturaleza entendida como una forma radical de alteridad. Ciertas tradiciones culturales orientales y ciertas comunidades marginalizadas o no hegemónicas se vuelven objeto de investigación por cuanto ofrecerían producciones en las que pueden encontrarse maneras de representar la naturaleza y de atarse a

los lugares que son más amables o comprensibles con el medio ambiente que las provenientes de las tradiciones dominantes de Occidente. En el contexto de América Latina, muchas de estas búsquedas se articulan con la celebración del mundo indígena, que es visto por algunos como una admonición o freno ecológico, como muestra de una edad de oro o como modelo de una anhelada sociedad futura (Binns, 28-30). Es posible argüir que, en muchas ocasiones, este interés por las visiones indígenas idealiza y mitifica un sistema alternativo estereotipado, y crea una polarización que excluye los numerosos cruces y elementos contradictorios que pueden existir en todas las tradiciones. Glorificar a las “comunidades orgánicas” del pasado para estudiarlas ecológicamente puede conducir a negar la historia de estos pueblos al asignarles una identidad homogénea e inmutable y a reafirmar las geopolíticas del conocimiento. Hay que admitir que cualquier texto producido por estas comunidades o que las incluya en su panorama no atesora intrínsecamente valores ecológicos, como a veces parecieran pretender ciertos estudios ecocríticos. Cabe añadir que otra tentación importante para la ecocrítica consiste en utilizar el análisis de la obra de un escritor ecológicamente consciente (sea de la procedencia que sea) como trampolín para discutir cuestiones ambientales o incluso científicas, procedimiento que, si bien puede ser relevante para fomentar el activismo social, deja a un lado la literatura propiamente dicha. Nuestra propuesta de crítica literaria exhorta a tener la precaución necesaria al tomar estos caminos de análisis y sopesar adecuadamente sus inconvenientes a la hora de plantear una investigación y establecer un corpus bajo ese ángulo.

Una tendencia más que ha sido perdurable en el desarrollo de la ecocrítica y de la que pretendemos apartarnos con nuestra propuesta tiene que ver con el establecimiento de tipologías o categorías que intentan definir lo que sería la literatura o la poética ecológica. En este caso, el procedimiento crítico consiste normalmente en buscar textos provistos de la sensibilidad y los conocimientos “adecuados” en función de cierto pensamiento ecológico, lo que suele llevar a una suerte de panfleto ambientalista tanto en las obras como en los estudios que se hacen sobre ellas. Ha sido común entre algunos investigadores delimitar las pulsiones básicas de lo que para ellos sería la “literatura ecológica” con el fin de medir, según diferentes criterios trazados de antemano, cómo cada texto particular se ajusta o no a esos criterios (Binns, 35) y qué tanto aporta a la supervivencia del planeta o al afán de cambio⁴². De este modo, algunos

⁴² Uno de los intentos más recordados de aplicar este tipo de herramientas de indagación cultural de la ecocrítica a la literatura hispanoamericana apareció en el año 2000 en el número 2 de *Ixquic. Revista Hispánica Internacional de Análisis Literario y Cultural*. En su introducción a este número, titulada “Hacia una tipología de la literatura ecológica en español”, los académicos Jorge Paredes y Benjamín McLean establecen que existe una literatura ecologista totalmente identificable en Hispanoamérica. Para

ecocríticos terminan ejerciendo como policías ecológicos y su actividad académica se torna en algo similar a una caza de brujas. Es pertinente mencionar que un debate recurrente en ecocrítica es el de si su orientación debe ser ecocéntrica, y resaltar solo la naturaleza, o antropocéntrica, y resaltar que hay muchos problemas humanos por abordar. Buell reconoce que el “ecocentrismo” no es suficiente para navegar por las políticas del medioambientalismo (108), a lo que habría que agregar que, si hablamos estrictamente de literatura, el debate resulta desatinado, pues todo intento literario o crítico de escuchar voces en el paisaje o de “leer el libro de la naturaleza” es necesariamente antropocéntrico. En últimas, es nuestro lenguaje el que estamos usando, e inevitablemente este está lleno de valoraciones y codificaciones humanas.

En este sentido, más relevante que etiquetar las producciones literarias bajo epítetos contenidistas como ecológico o ecocéntrico —con el que se corre el riesgo de oscurecer o circunscribir las obras y dejar de lado otros aspectos que pueden ser más trascendentes para el análisis literario —, es dilucidar a través de la crítica los posicionamientos estéticos y, por lo tanto, ético-ideológicos, que cada autor despliega en su obra para reaccionar ante una realidad determinada. Por este motivo, proponemos que, en lugar de pretender encasillar las obras, los ejercicios críticos deberían interesarse antes que nada por analizar las varias capas de lenguaje literario que les permiten a los autores tomar posición frente a una situación histórica, social y existencial concreta. La intención con esto es siempre pensar en la especificidad de los objetos literarios frente a otros discursos, verlos no por su valor programático, como si fueran tesis o documentos ambientales, sino por su polisemia, por su complejidad artística capaz de mostrar contradicciones y tensiones en la realidad. A través del análisis de la forma arquitectónica particular que configuran las obras literarias puede lograrse ponerlas a hablar a ellas mismas antes que imponerles un catálogo de reglas: esto es lo que procuramos hacer con las novelas de González y Paredes para captar su interpretación de las transformaciones que infligen las

ellos, la apertura al discurso ecológico en ese territorio viene acompañada necesariamente del resurgimiento de los componentes indígena y africano que quedaron marginados en el camino hacia la modernidad, por lo que la literatura ecológica sería una tendencia estrechamente vinculada al neoindigenismo (17). De allí los investigadores extraen una tipología con determinadas características que debería servir para identificar cualquier obra ecológica producida en Hispanoamérica. La propuesta de Paredes y McLean es bastante restrictiva, ya que entiende el ecologismo en literatura sólo como una actitud abiertamente militante y apologética, que incluso puede llegar a romantizar y exotizar las cosmovisiones indígenas y africanas. Para un uso actualizado de este procedimiento crítico y la continuidad de su enfoque, ver la tesis de doctorado no publicada *Selva simbólica selva simbiótica. Apuntes para una ecocrítica latinoamericana* (2014) presentada por Liza Rosas-Bustos en The City University of New York.

mutaciones ecológicas al mundo en cuanto objeto de elaboración artístico-discursiva. Pasemos ahora sí a la importante discusión que despierta la ecocrítica acerca del compromiso ideológico de la crítica y de la literatura.

4.2. El debate sobre la función de la crítica literaria: estudios literarios, estudios culturales y ecocrítica

Como afirma Marrero Henríquez en su artículo “Pertinencia de la ecocrítica” (2014), el asunto de la literatura y la crítica medioambientalmente comprometidas hace resurgir en la arena pública el viejo e inacabado tema del compromiso social e histórico de la literatura y la crítica, un tema que, aunque aparece ahora bajo una forma distinta —pues su objeto de interés se traslada desde las condiciones sociales de la vida humana a “las condiciones de la vida planetaria” —, conserva en el fondo preocupaciones de orden similar (59). En la historia de la literatura y de la crítica literaria, esta controversia se ha activado en distintos momentos como respuesta a coyunturas puntuales que exigen a los intelectuales pensar y definir la relevancia social de esos discursos, por lo que no sorprende que tal sea el caso en el marco de las urgentes preocupaciones ecológicas. Pero, además, si tomamos en cuenta el contexto amplio de la globalización, veremos que la discusión también ha tenido lugar en torno a la expansión de los estudios culturales y a sus cruces polémicos y aparentes contradicciones con el trabajo de la crítica literaria. De manera que podemos afirmar que lo que ha ocurrido recientemente con la ecocrítica y su compromiso ecológico es uno de los síntomas de un cuestionamiento más abarcador que involucra al campo de los estudios culturales en términos generales. En este apartado veremos entonces cuáles son las particularidades del debate en lo tocante a las preocupaciones medioambientales y cómo esto dialoga con algunas de las disputas que han confrontado a los estudios literarios con los estudios culturales en décadas recientes.

Cuando estudiamos producciones literarias y críticas de inspiración ecológica es posible que rápidamente asome un reparo que nos lleve a considerar que la relevancia del compromiso medioambiental aleja estas prácticas culturales de asuntos específicamente literarios o pone en riesgo su compromiso con la literatura. Desde luego, estos riesgos existen y pueden descubrirse, en diferente medida, en textos literarios y críticos comprometidos con la ecología. Sin embargo, hay que notar que al plantear el debate en términos demasiado estrechos y no bien definidos se crean dos campos opuestos y casi que irreconciliables, lo que obliga a adoptar actitudes

beligerantes a favor o en contra, pues tomar partido por uno necesariamente implica ir en detrimento del otro. A lo largo de la historia, esta lógica binaria o bivalente ha sido aplicada en múltiples oportunidades al estudio de obras literarias y de esfuerzos críticos, y parece seguir estando vigente en la actualidad a la hora de evaluar la ecocrítica. Las preguntas que se desprenden de este debate tienen que ver con la teoría estética, con la relación entre el arte y el mundo, y nos llevan a un dificultoso atolladero conceptual del que no es fácil evadirse: ¿La literatura y la crítica no deben preocuparse más que por la literatura y les sobran las situaciones de denuncia o de testimonio? ¿La literatura está obligada a corresponder antes al bien social o a la tradición literaria? ¿Toda literatura comprometida se “rebaja” al nivel de una arenga? ¿En literatura prima lo artístico o lo práctico, la belleza o la utilidad? ¿Cuál es la naturaleza y la finalidad de la literatura y de la crítica?

Estas cuestiones y controversias son difíciles de resolver, y el tratamiento polarizado que estructura los interrogantes no contribuye a la tarea. Tanto en ámbito de la literatura como de la crítica ha sido común caer en la dinámica de exacerbar la “literariedad” o el “sociologismo” para responder a la disputa y posicionarse en uno u otro lado, algo de lo que la literatura y la crítica ecológica no se han salvado. Es cierto que el enfoque ecocrítico tiende abiertamente hacia el activismo y la denuncia, por lo que corre constantemente el peligro, como recuerda Binns, de incurrir en lecturas “simplonas y empobrecedoras” (25). Ahora bien, de esto no se sigue que, al hablar de ecocrítica, necesariamente haya que irse al extremo para denunciar a capa y espada lo que el crítico Harold Bloom denominó con algo de malicia la “Escuela del Resentimiento” para calificar toda crítica con preocupaciones sociales —que según él deformaría la literatura y su historia (Binns, 27) —; tampoco se sigue que haya que defender las nociones de la autonomía del texto literario como un ámbito totalmente independiente de la realidad social. Como mostraremos en este capítulo, consideramos importante no perder de vista que la obra literaria es una realización estética y, por lo tanto, un hecho necesariamente social que, no obstante, está atravesado por fuerzas y mecanismos singulares de producción de sentido sobre el mundo. En todo caso, quisiéramos llamar la atención sobre la idea de que la ecocrítica, cuya motivación principal está en examinar las relaciones entre cultura y naturaleza, entre obra y entorno natural, se ubica claramente en el terreno de la militancia medioambiental, lo que tiene consecuencias para su práctica crítica. A pesar de ello, es importante subrayar, por un lado, que la ecocrítica no es un dominio completamente homogéneo y, por el otro, que el entusiasmo ecológico de la corriente no debe implicar reducir a la caricatura los valores éticos, estéticos o académicos que puede guardar en sus diversas expresiones. En ese sentido, si bien

nuestra propuesta de crítica literaria busca cuestionar elementos puntuales de esa corriente, también reconoce muchas de las aportaciones que ha hecho y su contribución en la concepción de esta investigación, por lo que no sostiene una postura dualista inflexible.

Dentro de la crítica hispánica e hispanoamericana, uno de los investigadores que más se ha interesado por reflexionar sobre los postulados y procedimientos de la ecocrítica es Marrero Henríquez, quien ha visto en esa reflexión una oportunidad para proponer una vía con que la crítica comprometida con la ecología puede eventualmente erradicar los dualismos de los que venimos hablando. Para él el compromiso ecologista no necesariamente conlleva una disminución de la atención prestada a la literatura, por lo que se propone buscar y dar ejemplos de un lugar intermedio en el que la ecocrítica puede instalarse para ejercer sus funciones. Aunque admite que no es una propuesta de fácil realización, Marrero Henríquez exhorta a una práctica crítica que observe la realidad tanto en su “condición material” como en su “condición lingüística”, esto es, que aborde las representaciones de la naturaleza en el punto medio de lo que llama “la falacia referencial” y la “falacia semiótica” (64). Revisemos entonces su propuesta y algunas de las fortalezas y debilidades que presenta.

Una de las ideas centrales del planteamiento de Marrero Henríquez consiste en argumentar que, incluso en sus elaboraciones más complejas o abstractas, las mediaciones del lenguaje y de la ciencia provocan un alejamiento que, paradójicamente, nos lleva a comprender mejor y más profundamente la realidad y la naturaleza. Para superar las visiones blanquinegras o maniqueístas, el investigador pone sobre la mesa el concepto de “borrosidad” o “lógica borrosa” que, según él, permite aceptar el doble movimiento de alejamiento y acercamiento al que nos acabamos de referir. Siguiendo esta lógica, se puede decir que las representaciones del mundo que construye la literatura, y el arte en general, lo apartan de nosotros al tiempo que también lo traen cerca y, en ese sentido, el crítico llega a afirmar que “sea cual fuere la distancia que el texto literario impone ante la vida, siempre el texto revierte en el discernimiento más profundo de ella” (63-64). Aunque sea difícil en una obra literaria particular “ver reflejado con fidelidad realista ningún elemento de la naturaleza claramente discernible, un prado, la hierba, el polvo, los insectos” (63) —es decir, aunque la obra sea muy compleja en sus estrategias y técnicas y no tenga una intención mimética para hablar de la naturaleza—, al incluirla (o excluirla) dentro del texto la obra de uno u otro modo conduce a conocerla mejor.

Desde esta perspectiva, la ecocrítica no tiene por qué entrar en el esquema de una oposición irreconciliable entre literatura y compromiso, puesto que se vuelve posible para ella rastrear pertinencia ecológica en cualquier orientación literaria, “desde la comprometida con la historia hasta la comprometida con la lengua” (Marrero, 69). De acuerdo con la visión de Marrero Henríquez, que en este punto coincide con Binns, todo texto puede potencialmente ser leído desde posturas ecocríticas, del mismo modo en que la crítica marxista o feminista no tiene por qué limitarse a obras estrictamente militantes de cierta tendencia ideológica. En palabras de Binns, le corresponde al ecocrítico, y no al creador, “armarse de conocimientos y darse cuenta de la complejidad ecológica del mundo” (28). Adicionalmente, argumenta Marrero Henríquez que, en virtud de la “lógica borrosa”, la ecocrítica puede estudiar las relaciones entre naturaleza y cultura atendiendo al modo en que los paisajes literarios producen transformaciones en la naturaleza y, a su vez, al modo en que la acción de la naturaleza produce transformaciones estéticas. Con esto, para él, la ecocrítica no descuida ni la literatura ni el compromiso, ya que la naturaleza física y la naturaleza escrita en el texto literario se vuelven “lugares naturales” en los que “la capacidad agencial de la materia se desenvuelve” (67).

Invocando el principio de “borrosidad”, Marrero Henríquez sostiene que “[e]l compromiso con la naturaleza será también compromiso con el lenguaje. El compromiso con el lenguaje será también compromiso con la ecología” (74). La función que esta propuesta le asigna a la crítica literaria de inspiración ecológica tiene el mérito de intentar buscar para la disciplina un espacio intermedio en que el activismo medioambiental y el análisis literario se combinen sin que ninguno de los dos salga perjudicado. Sin embargo, los planteamientos de Marrero Henríquez y los ejemplos que proporciona para respaldarlos cuentan con algunas carencias en lo concerniente a la teoría literaria que hacen que sus razonamientos pierdan peso, por lo que no es una metodología con la que nos sintamos del todo identificados para nuestra propuesta. En primer lugar, aun cuando es cierto que los “elementos naturales” pueden intervenir en la producción de sentido literario —algo que, por lo demás, ya se ha estudiado ampliamente en la historia de la literatura, desde los antiguos, pasando por los románticos, hasta llegar al siglo XX—, no conviene tratarlos como si fueran testimonios o documentos que nos conducen al conocimiento del mundo exterior. Aislar estos elementos y analizarlos separadamente por su relevancia ecológica descuida el hecho de que la obra literaria constituye una compleja arquitectura estética configurada a partir de la perspectiva singular del autor, quien organiza todos los aspectos compositivos para tomar posición y valorar la realidad humana e histórica según su axiología. En ese sentido, no se puede afirmar, en el sentido en que

lo hace el crítico, que las metáforas, comparaciones o descripciones de la naturaleza ayudan a comprender mejor la naturaleza en sí misma y a dilucidar el “sentido ecológico de la vida” (69), puesto que todas ellas están integradas dentro de la visión de mundo particular de un autor que se expresa a través de la forma artística de la obra.

En segundo lugar, la manera en que Marrero Henríquez concibe la naturaleza dentro del texto literario parece olvidar que esta no entabla una relación directa con la realidad sensible, puesto que es un elemento que ha sido previamente socializado y simbolizado por medio del lenguaje y los múltiples géneros discursivos con los que trabaja la literatura. Debido a que el medio de expresión de la literatura es el material verbal transformado en arte, su contenido no es la realidad referencial de la naturaleza, ni los temas o descripciones que se refieren a esa realidad, sino los valores éticos y cognitivos que están en la sociedad y que en la obra se juntan en una unidad estética (Bajtín, 43). Desde este punto de vista, la propuesta de Marrero Henríquez cae en una especie de formalismo al concentrarse solamente en la superficie visible del texto y en sus representaciones (lingüísticamente elaboradas o no) de la naturaleza; al mismo tiempo, incurre en un desacierto teórico al considerar que la naturaleza “como tal” está en la obra ejerciendo una suerte de agencia, por lo que atender a su presencia tendría un valor ecologista. Además, aplicar el aparato conceptual de la ecocrítica a cualquier texto “comprometido con la historia” o “comprometido con la lengua” para analizar las representaciones de la naturaleza presenta el peligro de transformarlo en un comodín investigativo que se usa automática o acríticamente con resultados trazados de antemano, cuando en realidad, desde un punto de vista metodológico, es mucho más deseable que a partir de las obras mismas surjan los problemas y la necesidad de ciertos conceptos. Al concentrarse solo en la naturaleza bajo una óptica medioambiental, también puede ocurrir que se desatendan cuestiones artísticas fundamentales de las obras. Es justamente esta última disputa que surge con la ecocrítica alrededor de las cualidades estéticas de la literatura la que ha caracterizado desde hace un tiempo algunos debates entre los estudios culturales y los estudios culturales, tal como veremos ahora.

De acuerdo con el especialista en historiografía literaria Alfredo Laverde Ospina, los estudios culturales —institucionalizados en la academia internacional según un modelo globalizado— pueden caracterizarse por la doble orientación con la que cuentan: “por una parte

hacia la cultura popular y, por otra, hacia los estudios postcoloniales y de subalternidad”⁴³ (161). Para llevar a cabo sus investigaciones, una de las herramientas analíticas centrales de las que disponen los estudios culturales es la de “ideología”, que marca a este campo de estudios con una fuerte politización o “ideologización”. La súbita llegada de los estudios culturales a los ámbitos académicos e intelectuales del mundo entero produjo una confusión epistemológica y metodológica que sacudió especialmente al campo de los estudios literarios y a la crítica literaria. Ahora bien, tanto en América Latina como en muchos otros lugares, los estudios culturales no constituyen un terreno homogéneo de aplicación y hay que reconocer que derivan en una importante diversidad de prácticas. No obstante, el continente latinoamericano ha visto surgir en torno a los estudios culturales, tanto en sus versiones locales como metropolitanas, activos debates que ponen en primer plano el problema de la crítica literaria y su función en los contextos actuales. Es así como, en la primera década del presente siglo, se vieron enfrentadas alrededor de esta cuestión las posiciones de dos críticas literarias y culturales de la talla de Beatriz Sarlo y Mabel Moraña. Los argumentos esgrimidos por cada una plantean interrogantes fundamentales que ayudan a comprender mejor las diferentes aristas del problema y a identificar dónde nos posicionamos con nuestra propuesta.

En su ensayo “Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa”, Sarlo examina algunos aspectos de la situación en que se encontraba la crítica literaria a comienzos de este siglo. Comenta que, debido a la pérdida de impacto sobre el público en que esta desembocó, ocurrió una “redención social de la crítica literaria por el análisis cultural” (222), un proceso en el que se busca recuperar para la primera una relevancia social en medio de la hegemonía de lo mediático audiovisual y de un mundo cultural bastante transformado. A causa de esto, continúa la autora, el lugar del discurso de la crítica literaria se vio radicalmente desplazado, se disolvió dentro de los estudios culturales y los críticos literarios reencarnaron como analistas culturales (224). Para Sarlo, el problema que esto presenta tiene que ver con que, en la práctica de la crítica literaria, se deja de responder a preguntas e interrogantes propias de la disciplina, tales como “la relación entre la literatura y la dimensión simbólica del mundo social”, “las cualidades específicas del discurso literario”, “el diálogo entre textos literarios y textos sociales” y, aún más trascendental que las anteriores, la cuestión de los “valores estéticos” (225). La crítica argentina no pretende entrar en el debate con una fe moralizante ni trazar una

⁴³ Dentro de estos últimos cabe ubicar la categoría de naturaleza y los movimientos ambientalistas que están en la base de la ecocrítica, que, como hemos visto, es considerada una rama de los estudios culturales.

historia de héroes y villanos, pues para ella no se trata de poner en cuestión la “obvia” legitimidad de los estudios culturales, sino de mostrar que estos últimos desestiman en su gran mayoría la cuestión de los valores estéticos, un problema esencial de la crítica literaria y de la sociedad que, desde su punto de vista, no conviene distribuir “blandamente” entre otras disciplinas. Nuestra propuesta de crítica literaria tiene una fuerte afinidad con esta idea, ya que, para Sarlo, la cuestión de los valores estéticos no puede ser ignorada en la investigación sin que se pierda algo significativo, pues la literatura es un dominio del arte, y el arte y la cultura no son lo mismo (227).

Por el anterior motivo, afirma Sarlo que los grandes críticos literarios —de Benjamin a Barthes, de Adorno a Lukács, de Auerbach a Bajtín— “han sido maestros del debate sobre valores” (225). En esto consideramos que Sarlo coincide con la visión de Mukarovsky en lo relativo al análisis de los valores estéticos y su relación con la crítica. Según el teórico, “el arte, siendo la esfera privilegiada de los fenómenos estéticos, es la esfera propia del valor estético” (174), por lo que las sociedades se ven abocadas a crear determinadas instituciones como la crítica, que tiene entre sus funciones principales “influir en el valor estético mediante la regulación de la valoración de las obras artísticas” (178). Ahora bien, el valor estético, nos dice Mukarovsky, es un hecho social cambiante, un constructo en permanente evolución y disputa que tiene varias escalas o estratos como el arte mismo, por lo que el ejercicio crítico siempre se vuelve, en el fondo, una toma de posición a favor o en contra de una formación social determinada (179). Sarlo es completamente consciente de esta realidad, razón por la cual, al sostener su postura sobre la práctica de la crítica literaria de cara a los estudios culturales respecto al problema de los valores, se pregunta si “podremos decir estas cosas sin ser pedantes, o elitistas o hipócritas o conservadores” (225). Para ella sí es posible, además de necesario, puesto que su reclamo final anima a la crítica a asumir la responsabilidad de no dejar a la burguesía conservadora el placer y el monopolio de lo estético (228).

Precisamente en el asunto del valor estético radica el meollo de su desacuerdo con Moraña. En sus ensayos titulados “Crítica literaria y globalización cultural” y “Literatura, subjetividad y estudios culturales”, Moraña responde directamente a algunas de las ideas de Sarlo que acabamos de exponer. Desde el punto de vista de Moraña, el valor estético es un dispositivo “ambiguo y desfasado” que no puede agarrar el paso de los nuevos modelos de interpretación cultural y de los debates acerca del “impacto de las distintas prácticas simbólicas en formaciones sociales singulares” (191). Para Moraña, dentro del “actual panorama

ideológico del culturalismo posmoderno” y dentro de la situación política y social de América Latina, el embate de Sarlo contra los estudios culturales constituye un “revanchismo sectorial de poco peso” (192). Según ella, en dicho panorama, la literatura parece cambiar de estatuto y participar de un cambio global de episteme, pasando de ser un espacio de expresión de la individualidad burguesa y de los sectores dominantes a un espacio de formación y (auto)representación de sujetos colectivos (192), por lo que las cuestiones de compromiso ideológico adquieren un peso considerable. En ese orden de ideas, el desafío de los nuevos tiempos exige una revalorización del discurso literario en tanto una de las formas simbólicas y representacionales de culturas marginales y no hegemónicas; así, las categorías de “subjetividad”, “literatura”, “estudios literarios” y “valores estéticos” no serían más que trampas ideológicas e inventos burgueses que ya deben perder su poder de manipulación (Moraña, 193).

Para Moraña, enfocar la crítica en la cuestión de los valores estéticos es un ejercicio dirigido a reiterar la cualidad “aurática” de la literatura y a rodearla de un halo de superioridad con una actitud burguesa. No estamos del todo de acuerdo con esta y las anteriores afirmaciones de Moraña. Si bien es cierto que la concepción de la estética como preceptora ha sido utilizada en diversas oportunidades para condenar expresiones extrañas a los patrones consagrados por la “alta literatura”, o para deslegitimar manifestaciones culturales bajo el pretexto del “mal gusto” o el desconocimiento de las normas estéticas, el planteamiento de Moraña carece de una atención profunda a la teoría sociológica del arte y a su conceptualización de la función, la norma y el valor estéticos en tanto hechos sociales dinámicos que evolucionan históricamente y en donde siempre hay posiciones que coexisten y compiten (Mukarovsky). Por esta razón, el argumento de la crítica, basado en la idea de que una crítica literaria centrada en la exploración de los valores estéticos se convierte irremediamente en un instrumento de exclusión que remite a una posición ideológica dominante, hegemónica y reaccionaria, presenta el inconveniente de no tomar en cuenta ciertas dimensiones teóricas de las categorías que utiliza. Estimamos que llamar la atención sobre los valores estéticos de la literatura no supone afiliarse a un conservadurismo ideológico ni abogar por volver la crítica literaria un dominio intocable o impenetrable. Tanto en el caso de los estudios culturales en términos generales como de la ecocrítica en términos estrictos, la recepción de nuevas tendencias ha dado origen a una importante renovación de la disciplina de los estudios literarios que plantea nuevos problemas sobre los que vale la pena reflexionar. No obstante, nosotros estimamos que, para aproximarnos a la literatura, es importante no pasar por alto los aspectos estéticos y artísticos que la

conforman, es decir, sus regímenes específicos de identificación dentro de la trama discursiva de la sociedad.

A fin de encarar el desafío que traen los estudios culturales, y ver de otro modo la controversia que opone la crítica literaria basada más en preocupaciones sociales a la crítica preocupada por la calidad estética de las obras, pensamos que hace falta, en primera instancia, replantear la cuestión de los valores estéticos o literarios. Es preciso pasar a otra formulación de esas categorías, que, siguiendo a Laverde, son “demasiado susceptibles de interpretarse en clave de formalismo estético” (167). Si tenemos en cuenta desarrollos teóricos como los de Mukarovsky, podemos aceptar que la obra de arte literario y su valor estético no son magnitudes estables, es decir, productos solamente compuestos de conjuntos de palabras, sino más bien realidades o procesos que cambian siempre en función de las elaboraciones colectivas de una época determinada. Con esto en mente, abrimos la práctica de la crítica literaria enfocada en los valores estéticos al análisis de las disputas entre los diferentes sistemas de valoración sociales a través de los que se modelan los significados de la literatura y de lo literario en cuanto arte (Laverde, 170). De este modo, a lo que nuestra propuesta crítica anima es a tener en cuenta la puesta en forma de la obra literaria y la arquitectura artística subyacente que orienta su evaluación de la realidad humana y social, todo sin caer en una posición reaccionaria que niegue las luchas emancipatorias o ecológicas y las batallas interpretativas de la historia reciente: el análisis de *El fin del Océano Pacífico* y de *Aves inmóviles* que presentamos procuró seguir esta senda.

A partir de lo que hemos visto en esta sección, podemos afirmar que los problemas que nos ocupan en el fondo al reflexionar acerca de las funciones de la crítica literaria en el marco de la irrupción de los estudios culturales y la ecocrítica tienen que ver con cuestionamientos de índole teórica, ética e ideológica. De pronto, el objetivo que debemos trazarnos no es dirimir tajantemente las controversias, sino rescatar el hecho de que enfrentarnos a nuevas corrientes críticas nos permite observar con otros ojos nuestras prácticas intelectuales y recapacitar sobre nuestras tomas de posición, además de plantearnos como investigadores apremiantes interrogantes éticas en contextos marcados por el cambio y el conflicto. En efecto, ¿cuáles son los procedimientos idóneos para estudiar la literatura y sus valores estéticos sin transformar esta categoría en un instrumento excluyente y hegemónico que se olvida de los problemas sociales y los grupos marginados? ¿Cómo entrar en los terrenos de la estética y del arte en tanto elaboraciones simbólicas de origen social para dar cuenta de expresiones culturales subalternas

y desvalorizadas? ¿Cuál es la manera específica que tiene la literatura de hablar de la realidad, cuáles son las singularidades del vínculo que entabla con el mundo fenoménico, social, histórico y cultural, y por qué hay que tener eso en cuenta para hacer crítica literaria? En la actual coyuntura de las mutaciones ecológicas, ¿cómo puede contribuir el crítico o el escritor para resguardar a las comunidades y los entornos naturales de los desastres? ¿Constituyen esos dos espacios discursivos plataformas políticas relevantes para luchar contra la destrucción de la naturaleza, la extinción o la explotación de colectividades desfavorecidas? Al final, quedamos con más preguntas que respuestas, pues son asuntos espinosos y nada fáciles de resolver categóricamente. Sin embargo, podemos aseverar que la propuesta crítica que defendemos aquí busca hacer de la valoración estética el pilar de sus funciones, pues consideramos que esto nos habilita para estudiar cómo en los terrenos discursivos de la literatura y de la propia crítica se ponen en juego tomas de posición y polémicas ético-ideológicas de diferentes grupos sociales de cara a procesos históricos determinados, lo cual no implica tampoco caer en un sociologismo cultural en el que todos los tipos de discurso se mezclan indiscriminadamente sin atención a sus rasgos distintivos. Para vincular la literatura y las problemáticas ecológicas, y para hacer crítica literaria sin pasar por alto dichos rasgos característicos, estimamos que es fundamental, como en cualquier ejercicio crítico, revisar nociones teóricas que ayuden a encaminar la investigación. Por eso, en el siguiente apartado expondremos con más detalle ciertas bases teóricas que determinan la orientación de nuestra propuesta crítica y que consideramos cruciales para abordar en el futuro textos literarios o novelísticos como los analizados en este trabajo.

4.3. Una propuesta de crítica literaria en medio de encrucijadas ecológicas

A partir de lo que hemos analizado en este capítulo, es manifiesto que, al tratar algo tan amplio como la relación de la literatura con el medio ambiente, la vocación de la ecocrítica es la de permanecer como una zona sugerente y abierta donde confluyen muchos caminos. Pese a los diferentes reparos que hemos señalado, queremos subrayar que, para elaborar esta propuesta crítica, así como nuestro estudio sobre *El fin del Océano Pacífico* y *Aves inmóviles*, ha sido importante echar mano de la ecocrítica y tenerla en el horizonte. En la búsqueda de herramientas analíticas aptas para abrirnos al sentido e interpretación de obras que responden al momento histórico actual caracterizado por las mutaciones ecológicas, la ecocrítica juega un papel central, porque brinda algunas luces para enfocar los problemas de investigación, pero también porque deja abiertos resquicios para plantear vías críticas algo divergentes. La ecocrítica nos ha ayudado a entender algunos de los retos a los que se enfrenta el investigador

que busca pensar la literatura y la ecología, y también a considerar la importancia ética que tiene dirigir el debate crítico hacia ese problema tan urgente. Por otro lado, uno de los llamados de la ecocrítica que consideramos más relevantes para nuestra propuesta es aquel que invita a reconocer que los problemas medioambientales actuales se deben en buena parte al modo como funcionan nuestros sistemas éticos, nuestra forma de pensar y de percibir la realidad. La pregunta por la ética y la valoración ontológica del mundo es una que para nosotros resulta primordial a la hora de hacer crítica literaria de textos que buscan el sentido de este nuevo ciclo histórico que vivimos, razón por la cual ha guiado en buena medida nuestro análisis de las novelas de González y Paredes. A pesar de que la ecocrítica plantea la pregunta, muchos de los procedimientos críticos que pone en marcha siguen concentrándose insistentemente en la noción de “naturaleza” y su representación.

Para nosotros, más que a un problema físico y biológico, a lo que nos enfrentamos es a un problema histórico, filosófico y existencial: asistimos a una destrucción de las codificaciones y capas simbólicas que habían hecho del “Hombre” y de la “Naturaleza” o el “Animal” entidades radicalmente separadas durante siglos. En esa medida, con nuestra propuesta damos un paso que nos aleja un poco de algunas posiciones ecocríticas, pues para nosotros el problema deja de ser uno que atañe a la naturaleza en sí misma para pasar a ser uno que concierne al sujeto que se enfrenta a un momento de crisis histórica que lo invita a renegociar sus valores y construcciones simbólicas en diversos niveles, a reflexionar sobre su posición dentro del caótico presente desde el punto de vista ético, ontológico y epistemológico. Consideramos que al emprender un estudio de producciones contemporáneas similares a las que componen nuestro corpus hay que tener en cuenta este hecho, porque así pasamos de pretender solo buscar imágenes de la naturaleza degradada o comprobar que ésta aparece representada según ciertos principios ecológicos, a estudiar cómo los mecanismos propiamente artísticos, literarios y novelescos se configuran para responder desde diversos ángulos ante los cambios y cuestionamientos que presenta el momento histórico en el que vivimos.

Aunque reconocemos en la ecocrítica una noble y valiosa intención, consideramos que a la hora de llevar a cabo el análisis literario no resulta procedente partir de un compromiso político inamovible para buscar cómo las obras se ajustan a él; es más deseable pararse desde las obras mismas para poder sopesar con agudeza crítica los problemas que plantean y discernir la importancia que tiene cada elemento dentro de su configuración estética. En efecto, probar que la naturaleza como aparece representada en cierto texto literario es o no afín a los principios

ecologistas, ¿qué aporta como trabajo crítico? ¿No es una aproximación un tanto superficial? Éticamente, no es fácil decidir si es necesario y deseable en un tiempo como el que vivimos aliar el compromiso ecológico con la labor académica, pero desde un punto de vista disciplinar rápidamente notamos que hacer del ecologismo el centro indiscutido de la actividad creativa, analítica e interpretativa puede traer bastantes problemas.

Como muestra de ello, podemos revisar la descripción de la ecocrítica que esbozamos más arriba, y encontraremos que quienes la practican insisten en que, para lograr su cometido, procederán a analizar la representación de la naturaleza y de las relaciones entre los seres humanos y no humanos como aparecen “reflejadas” en los textos. Este énfasis en el estudio del “reflejo” de las actitudes culturales en los textos manifiesta un sesgo hartamente conocido en los estudios literarios, el cual tiene la deficiencia de pasar por alto la importancia que tiene en este arte aquella instancia evaluadora y creadora (el autor) que da forma estética a los textos, y cuya labor de interpretación del mundo a través del lenguaje impide que estos sean un reflejo inmediato de la realidad. Al buscar dichos reflejos, corremos el riesgo de no encontrarnos en muchas ocasiones sino con espejismos, ya que la literatura, en tanto hecho signico, tiene la particularidad de estar compuesta por una materialidad textual pero también por un aspecto invisible, igualmente importante, que es el “objeto estético”, es decir, aquel significado especial creado por el artista que se deposita en la conciencia colectiva y que apunta, siempre oblicua o indirectamente, al conjunto de fenómenos de la realidad (Mukarovsky, 89-91). De modo que, si nos limitamos a analizar solo la materialidad de los textos y los “reflejos” que allí se pueden percibir de la realidad social, cultural o natural, el estudio de la estructura de la obra artística en tanto objeto estético estará necesariamente incompleto.

Por estos motivos, la brújula crítica que intentamos ofrecer procura marcar como norte una actividad compleja centrada en desentrañar las mediaciones de la literatura con todas sus inestabilidades. El texto literario, antes que un reflejo de la realidad es una interpretación y construcción del mundo en donde las cuestiones de valor, punto de vista, toma de posición, tradición y lenguaje se tornan fundamentales. Siguiendo esta perspectiva, las nociones de lugar y de naturaleza dejan de ser vistas en la literatura como dimensiones físicas del entorno, y pasan a ser consideradas como construcciones sociales y textuales que se articulan o están en tensión con experiencias subjetivas/existenciales. La propuesta crítica que planteamos se resume entonces en resaltar el valor histórico, social, literario y estético de las obras escogidas. En ese sentido, consideramos que un ejercicio analítico debe intentar, como hicimos en nuestra

investigación, mostrar cómo las novelas cuestionan o ponen en tensión diversas construcciones y tejidos discursivos relacionados con las mutaciones ecológicas e interpretan sus implicaciones; cómo muestran distintas facetas de la realidad contemporánea y de un dilema ético, sus contradicciones y paradojas; cómo toman posición respecto de cierta tradición literaria y las características sociohistóricas particulares de donde surgen; cómo permiten combinar y condensar diferentes aspectos de una problemática compleja como la ecológica y comprender algunas de sus consecuencias a diferentes escalas; cómo incluyen múltiples voces, perspectivas y ámbitos discursivos que exploran las ramificaciones de los problemas; cómo, a través de sus estrategias narrativas, buscan de alguna forma conseguir un impacto a la hora de pensar en la actual situación del mundo y reclamar cierta sensibilización hacia el problema de las mutaciones ecológicas. Esta propuesta implica tomar cierta distancia de algunos postulados de la ecocrítica y tomar en consideración otras corrientes de análisis teórico-crítico.

A la ecocrítica le interesa cambiar la cultura en términos amplios, pero para ello trabaja mucho con literatura en términos estrictos. Este desfase entre el fin y el medio es, justamente, uno de los factores que nos llevan a pensar que la corriente ecocrítica tiende a hacer un uso instrumental de la literatura, lo cual tiene unas implicaciones que no son del todo positivas. Dentro de los objetivos gruesos que se traza la ecocrítica está el de construir, gracias al trabajo acumulado de muchos investigadores, una historia cultural de la naturaleza, lo que equivale a decir que se espera que el análisis de textos literarios de distintas geografías y temporalidades conduzca a mostrar cómo ha cambiado o evolucionado la manera en que distintas culturas conciben y se relacionan con la naturaleza. El objetivo es ambicioso y comporta muchísimo interés, pero queda la sensación de que en ese planteamiento no se está tomando en cuenta el hecho de que la literatura trabaja con el lenguaje en una dimensión estética y sígnica, y que, por consiguiente, es muy cuestionable que en cualquier contexto se utilice como documento histórico o sociológico sin que haya una interpretación previa de las significativas mediaciones que hay entre ese objeto y la realidad sociocultural (Mukarovsky, 91). El tipo de aproximación que propone la ecocrítica hace que se deje a un lado la obra literaria propiamente dicha y su estructura para concentrarse exclusivamente en el estudio de los temas que trata en su argumento o anécdota. Aunque, siguiendo a Mukarovsky, reconocemos cabalmente que los temas son importantes ejes de cristalización del significado comunicativo de las obras (92), son solo una parte de la estructura, a la que queda faltando el objeto estético; pero si consideramos la obra como hecho sígnico y la valoramos en cuanto tal, nos vemos obligados a intentar considerar la estructura artística en su totalidad para intentar dar cuenta de su sentido. Desde

luego, este cuestionamiento no invalida el valor que tiene la ecocrítica en el contexto actual; consideramos, no obstante, que esto invita a observar otros planteamientos de corte teórico que pueden resultar provechosos para abordar producciones literarias contemporáneas cuyo núcleo estético son las mutaciones ecológicas, tales como las novelas colombianas que hemos estudiado en este trabajo. Este es, justamente, el propósito esencial de nuestra propuesta.

Las estéticas sociológicas son la línea en la que exhortamos a hallar herramientas para hacer crítica literaria y estudiar producciones novelísticas preocupadas por las condiciones ecológicas actuales. Fue con Hegel y sus *Lecciones sobre la estética* que se abrió todo un campo de pensamiento que busca reflexionar sobre el arte y sus relaciones con la sociedad y la cultura, por lo que no es un enfoque nuevo. Herederos de esta tradición, las propuestas teóricas que concibieron Bajtín y Mukarovsky guardan una estrecha relación con el pensamiento hegeliano, en la medida en que su principal preocupación está en entender la obra de arte desde una perspectiva sociohistórica y cultural, esto es, como un producto cultural dotado de sentido que tiene la intención de comunicar algo. Una de las ideas más importantes que se desprenden del pensamiento estético de Hegel es que el arte tiene un campo distinto al de pensamiento puro y su particularidad consiste en estar a medio camino entre el ámbito del espíritu y el terreno de la realidad efectiva y “reconducir a una unidad verdadera” la oposición entre lo universal y lo particular (20). La tarea del arte consiste entonces en concretar la idea en forma de figuras sensibles y no en forma de pensamiento o conceptos (23). Esta imagen del arte que ofrece Hegel y el método dialéctico que utiliza para definirlo abrieron la vía a una serie de reflexiones que serían retomadas por muchos teóricos del arte y conducirían al desarrollo de otras disciplinas, como la sociología del arte de la que bebe nuestra propuesta crítica. Mukarovsky, por su parte, retomando la idea del filósofo alemán, considera que la obra de arte, como signo que es, está compuesta por una parte sensible (significante) y una parte conceptual (significado) y está destinada a mediar entre la conciencia colectiva y la individual. Además, aduce que el signo artístico no está llamado a conceptualizar, pues no es un testimonio o documento que esté en relación directa con la realidad, sino que más bien debe acentuar el proceso mediante el cual surge esa relación (84).

Por otra parte, para Hegel, debido a su naturaleza material e individual, toda obra de arte está necesariamente condicionada tanto por el tiempo y la época en que fue producida, como por la visión de mundo particular de su autor (27). En este sentido, el arte tiene un vínculo estrecho con la sociedad, la cultura y la historia, y está enmarcada siempre dentro de una

tradición específica y cierto grado de desarrollo técnico. Sin embargo, esto no quiere decir que el arte sea un *reflejo* de la realidad y la sociedad que lo vio nacer, sino que estamos invitados a estudiarlo históricamente en la evolución de sus formas como producto de un trabajo intelectual y un proceso técnico que está allí para comunicar algo. Asimismo, para Mukarovsky el arte es un fenómeno eminentemente social que se relaciona con el conjunto de símbolos y valores que determina cierta cultura (82). Por más “realista” que una obra de arte sea o pretenda ser, no debe perderse de vista que el signo artístico es una unidad de sentido autónoma y no una copia pasiva o *reflejo* de la realidad, una de las ideas que más nos aleja de ciertas posiciones ecocríticas en su concepción de la naturaleza en la literatura. Según Mukarovsky, y tal como lo propone Hegel, la obra de arte es un sistema o constructo cuyas partes son portadoras de sentido y se encuentran en una relación coherente gracias al trabajo concienzudo y el talento de su creador. Cada uno de los componentes de la estructura de la obra de arte vehicula un sentido parcial, los cuales, al final, componen el significado global de la obra. Esta misma idea que ha guiado nuestros análisis puede encontrarse en los planteamientos de Bajtín, quien establece que, debido a que el arte no conceptualiza, su contenido no puede reducirse a un conjunto abstracto de ideas y temáticas. Según él, al aproximarnos teórica y críticamente a una obra de arte debemos recordar que, a pesar de la importancia que las temáticas tienen dentro del contenido, estas no están dadas en su aislamiento cognitivo, sino que se relacionan necesariamente (hasta casi confundirse) con el elemento valorativo o axiológico (45). Por esto, nosotros estimamos que no conviene descuidar nunca la estructura artística de la obra, la reacción axiológica que configura sobre la realidad, para dar con su sentido, tal como hemos procurado en nuestro estudio de las novelas de González y Paredes.

De otra parte, según Bajtín, para que lo puramente cognitivo llegue verdaderamente a formar parte de la obra de arte tiene que estar profundamente interconectado con el mundo concreto del hecho humano y su conciencia en acción. Bajtín privilegia un tipo de aproximación axiológica basada en el mecanismo de la empatía, en que el receptor debe fijarse en el “hecho-idea” más que en la idea aislada y en el cómo lo cognitivo se convierte en elemento de la realización ética dentro de la obra artística (52-53). De ahí que invitamos a fijarnos primordialmente en las estrategias narrativas, las tomas de posición ético-estéticas y los personajes a la hora de construir un discurso crítico sobre una obra literaria novelística. Del mismo modo, Mukarovsky juzga como elemento esencial de la obra de arte que ésta constituya una actitud o reacción del autor ante la realidad y que invite a su vez al espectador a pensar y a que adopte su propia actitud. El signo artístico es una representación valorativa que dota de

significado cierta realidad (Mukarovsky, 111) y, por eso, no es conveniente que sea utilizado como documento histórico o sociológico por su contenido temático sin que antes exista una interpretación del tipo de relación que establece con el contexto de los fenómenos sociales al cual apunta. En ese sentido, planteamos que es fundamental, tal como dijimos más arriba, atender los valores estéticos de las obras, interpretar su representación valorativa de la situación de las mutaciones ecológicas, y hacer de esto el centro de la indagación crítica: aquí se halla un nudo principal de nuestra propuesta.

En esa medida, llamamos a abordar las novelas como objetos artísticos que se sitúan históricamente dentro de la condición de las mutaciones ecológicas, objetos cuyo sentido se construye en relación con los materiales de la cultura de este momento, posicionándose frente a ciertas tradiciones, interviniendo en determinados debates, respondiendo ante las apremiantes particularidades históricas que atravesamos, todo con los mecanismos que le son propios en tanto régimen discursivo. En este punto nuestra propuesta encuentra vínculos con planteamientos críticos más contemporáneos que tienen en cuenta los cimientos teóricos que hemos expuesto para acercarse a las problemáticas ecológicas en la literatura —cimientos que son la base de nuestra propuesta para abrir este trabajo a futuras investigaciones que aborden textos literarios y específicamente novelísticos de características similares—. Entre las formulaciones que nos interesa destacar están las de la crítica Mary Louise Pratt, para quien es iluminador pensar las mutaciones ecológicas de la era del Antropoceno que vivimos actualmente como una especie de cronotopo, como una configuración singular de tiempo y espacio que produce diversos tipos de narrativas por medio de las que una sociedad puede examinarse. Este nuevo cronotopo intenta organizar significados previamente inexistentes y se vuelve un mecanismo con el que los seres de este siglo buscan reimaginarse y reformularse en un planeta alterado de una forma sin precedentes (121-122).

Tal como propone Pratt, pensamos que, más que las representaciones de la naturaleza, lo que resulta relevante explorar en esta época de alteraciones planetarias es cuál es la perspectiva y reacción que manifiestan los autores para dar sentido artístico a esta relación nueva y radicalmente transformada con el tiempo y con el espacio. Las preguntas que deberíamos hacernos son ¿cómo los escritores y los personajes que estos crean viven y comprenden un presente marcado por la extinción y por la sensación de final de un mundo?; ¿qué decisiones éticas, políticas, estéticas y afectivas se ven abocados a tomar?; ¿cómo se organiza literariamente la vida y la subjetividad humana para navegar esta experiencia?; ¿qué formas

narrativas y expresivas se despliegan para poder comunicar esta tremenda crisis ontológica y de la imaginación dentro del género de la novela? Esperamos vivamente que esta propuesta abra una fecunda conversación crítica que permita seguir estudiando la literatura de la mano de las apremiantes mutaciones ecológicas de nuestro singular presente antropocénico.

Conclusiones

A lo largo de este recorrido crítico hemos propuesto un modo de leer *El fin del Océano Pacífico* y *Aves inmóviles* que se ha enfocado en rescatar el valor literario y el sentido estético y cultural de este par de novelas que, como vimos, responden al actual momento histórico signado por las mutaciones ecológicas. Antes que cerrar los caminos de análisis o dar un dictamen definitivo, hemos querido plantear una propuesta que abra el diálogo y que impulse el surgimiento de más estudios sobre las mismas obras, sobre sus autores y sobre la gran variedad de textos recientemente publicados tanto en Colombia como en otros países de América Latina que se preocupan por problemas similares. Estimamos que esta es una labor crítica imprescindible en el contexto en el que nos encontramos.

Cada una de las tres partes que conforman esta investigación constituye un eslabón que esperamos nos haya permitido alcanzar los anteriores objetivos. Las dos primeras procuran ofrecer una visión detallada de algunos de los aspectos narrativos que consideramos más relevantes para apreciar las obras y la manera específica que tienen de arrojar una mirada sobre la realidad histórica. La tercera propone una meditación metodológica sobre la investigación que sopesa las rutas críticas que pueden resultar más pertinentes y adecuadas para abordar la problemática de las mutaciones ecológicas en el campo de la novela actual. En su conjunto, buscan constituir una vía de entrada hacia obras que permanecen muy poco estudiadas y conocidas hasta ahora, pues son realmente escasos, por no decir inexistentes, los intentos de valoración crítica que las hayan tomado en consideración. Con este estudio, además, hemos intentado trazar una senda que conduzca a ampliar los horizontes de análisis a otras producciones y autores, tanto en Colombia como en otras coordenadas geográficas del continente latinoamericano.

El trabajo empezó con una sección dedicada a dilucidar aspectos clave de la arquitectura textual de las novelas seleccionadas a través de los cuales estas asumen un tipo específico de reacción frente a la condición de las mutaciones ecológicas, frente a las encrucijadas del apocalipsis y de la extinción. Para ver cómo se da un renovado encuentro novelístico con el “mundo natural”, nos enfocamos en la función narrativa que tienen ciertos elementos dentro de la estructura global de las obras y dentro de la construcción de su sentido. En el caso de *El fin del Océano Pacífico*, analizamos el modo en que el autor formula una concepción del problema del “fin” que tiene importantes repercusiones para comprender el balance histórico y filosófico

que este lleva a cabo con su novela en un tiempo en el que abundan los discursos apocalípticos de distinto orden. Argumentamos que el final común o el acabamiento del tiempo que involucra tanto al océano Pacífico como al personaje principal es un elemento compositivo que arroja muchas luces sobre el tipo de interpretación de la historia y sobre el sistema axiológico que orienta la visión artística de González: de cara a un presente como el que vivimos, ya no es posible pensar separadamente las temporalidades humanas y las temporalidades naturales o geológicas.

En el caso de *Aves inmóviles*, exploramos la manera en que la construcción narrativa de la novela gira en torno a la práctica científica y artística de la taxidermia, cuyas potencialidades expresivas en tanto forma de conocimiento y ordenamiento de la exterioridad animal son enormes en medio de la actual situación de extinción masiva que atraviesa el planeta. Nos interesó observar el tratamiento que da Paredes a los dilemas éticos y estéticos que presenta hoy por hoy un oficio polémico y con una tradición complicada que trabaja con la materialidad de la piel de seres vivos desaparecidos o a punto de desaparecer. Asimismo, notamos cómo la novelización y problematización del aparato discursivo de la taxidermia sirve para reflexionar acerca de la propia literatura y sus posibilidades de respuesta ante una realidad radical y urgentemente transformada.

Posteriormente, continuamos con una sección dedicada al estudio de las figuras de los protagonistas/narradores de las novelas, pues constituyen un elemento escritural decisivo donde se condensa una porción significativa de la carga semántica de las obras y de la evaluación artística de la época actual que realizan. En esta parte examinamos de cerca el modo en que están contruidos el par de personajes principales que nos presentan los autores, ambos enmarcados en un complejo acontecer histórico como el de las mutaciones ecológicas, del que derivan sus características y problemas existenciales particulares. La intención fue mostrar que González y Paredes atribuyen a sus personajes, que también son las voces narrativas de las novelas, ciertas experiencias ontológicas y ciertas visiones de mundo que permiten meditar sobre la situación singular en la que están inmersos y de la que están impregnados. De este modo, la pregunta por la inserción de los sujetos dentro del torbellino del presente se convirtió en el eje principal de esta sección, un presente en el que diversas problemáticas locales se relacionan y se mezclan con las transformaciones acarreadas por el cambio de ciclo histórico global.

Primero abordamos el plano retórico y expresivo de las novelas, prestando especial atención a la economía de enunciación que las sostiene. Observamos que el narrador en primera persona y la focalización interna son instrumentos discursivos compartidos por las dos obras que ponen en el centro a los sujetos pero que, paradójicamente, sirven para cuestionar las figuras convencionales de lo humano y la producción de la subjetividad. Más adelante, nos fijamos en la experiencia de la muerte como detonante de la ficción y en la importancia que esta adquiere dentro de la construcción narrativa de los dos textos. Acercamos la mirada a la corporalidad y la vulnerabilidad que determina a los personajes y que los conduce a una reconfiguración de sus relaciones con el mundo. Luego, estudiamos el tropo de la inmovilidad que caracteriza los perfiles éticos y políticos de ambos protagonistas de cara a las mutaciones ecológicas. En este punto nos interesó vincular la quietud que estos manifiestan con las condiciones sociales específicas de Colombia y con un problema cultural propio de ese país, donde la voluntad de acción de los sujetos se ve anulada por fuerzas coercitivas y violentas.

En la tercera parte pasamos a una necesaria reflexión teórica y crítica derivada del ejercicio analítico llevado a cabo a lo largo de la investigación. Contrastamos diferentes corrientes y perspectivas para sopesar los postulados que permiten aproximarse desde diversos ángulos a las problemáticas ecológicas en literatura. La ecocrítica fue uno de los blancos de estudio principales en esta sección: mostramos que dicho movimiento, animado por un compromiso con el medioambiente, ha hecho valiosos aportes para reformular formatos y contenidos y permitir la reflexión sobre ciertas prácticas culturales. No obstante, indicamos que, en algunas de sus manifestaciones, la ecocrítica tiende a dejar de lado importantes herramientas disciplinares que ofrecen los estudios literarios en su vertiente teórica para abordar producciones novelísticas, lo cual puede conducir a lecturas que omiten la estructura artística de los textos y opacan su dimensión específicamente literaria. Propusimos, para terminar, que adoptar la perspectiva teórica de las estéticas sociológicas —tal como hemos hecho en este trabajo— puede contribuir a elaborar ejercicios críticos que den cuenta de los problemas históricos y culturales de fondo sin pasar por alto los códigos semánticos y artísticos distintivos del campo discursivo de la literatura. Más que buscar representaciones de la naturaleza, reflejos o imágenes del mundo, hemos abordado los textos como operadores del pensamiento que, a través de su forma compositiva singular, permiten a los autores expresar una valoración crítica y artística de los problemas de la realidad que les preocupan.

Al explorar *El fin del Océano Pacífico* y *Aves inmóviles* hemos podido comprobar que ambas novelas ofrecen una reacción ante la historia que se hace evidente en varios niveles de su estructura narrativa. Uno de los logros estéticos más notables que rescatamos de las obras tiene que ver con su capacidad para interpretar el sentido de la situación de las mutaciones ecológicas y dar un diagnóstico de las problemáticas a las que actualmente nos enfrentamos con los mecanismos peculiares de un rico lenguaje literario. Tanto la novela de González como la de Paredes consiguen demostrar un compromiso con la historia actual por medio de la valoración artística que hacen de ella, de los aspectos existenciales y culturales que les conciernen, con unas exigencias distintas a las de otros tipos de discurso, pues están construidas bajo el régimen de sentido especial de la literatura. Sin ningún tipo de teorización o conceptualización, en las novelas las situaciones y los elementos narrativos introducen los problemas históricos y culturales que condicionan las situaciones existenciales de sus personajes principales y permiten acercarse al espíritu turbulento de nuestro tiempo. Así, según hemos mostrado en el transcurso de este trabajo, en ambas obras el posicionamiento crítico y artístico está completamente integrado a la ficción, y los desafíos de la condición histórica se exhiben en la forma de novela escogida, en los problemas tratados, en el espacio representado y en los tipos de personajes construidos, que se hallan en encrucijadas y experiencias singulares.

A pesar de lanzar críticas y denuncias ante la condición ecológica del mundo en el que nos encontramos, las obras que analizamos no son novelas de tesis con una vocación panfletaria. Los modos de concebir el mundo desde perspectivas que cuestionan los constructos antropocéntricos no echan mano de la exotización de saberes ancestrales, de la etnografía o la sociología, sino que constituyen la base de los objetos estéticos, aquello que subyace y encauza la composición y la puesta en forma de las novelas. Al explorar los efectos de las mutaciones ecológicas en varias dimensiones, las tensiones y contradicciones que aparecen, los autores despliegan un sistema de valores que define su toma de posición estética y su actitud ética ante los problemas de la realidad, pero que no cae en una propaganda directa y militante. En ese sentido, no hemos considerado que sea apropiado buscar marcar las obras con una etiqueta o encerrarlas dentro de una categoría restrictiva del tipo “literatura ecologista”, como podrían tender a hacer estudios enmarcados dentro de la corriente ecocrítica. Por ello, este estudio ha querido restituir la historicidad de las obras, su apertura semántica y ha tratado de entender cuáles son los problemas y las verdades filosóficas, éticas y políticas que pretenden expresar al acercarse a la situación compleja de las mutaciones ecológicas en la era del Antropoceno.

Para ampliar los límites de esta propuesta de investigación y crear la posibilidad de nuevos y ampliados trabajos sobre la cuestión, vale la pena enunciar algunas rutas que quedan pendientes por emprender. En primer lugar, ahondar en el caso colombiano, pues acá, por consideraciones de método, nos hemos circunscrito a poner a dialogar solo dos obras. No obstante, a lo largo de nuestras pesquisas pudimos recopilar un significativo conjunto de textos literarios publicados en Colombia cuya preocupación central está vinculada con las problemáticas ecológicas del presente. La que presentamos a continuación no pretende ser una lista exhaustiva o completa, sino más bien un abrebocas para quienes se interesen en este tipo de producciones. Los títulos que hemos agrupado son los siguientes: *Antes de que el mar cierre los caminos* de Andrea Mejía, *Mugre rosa* de Fernanda Trías (uruguaya radicada en Bogotá), *Asedio animal* de Vanessa Londoño, *Galápagos* de Fátima Vélez, *Los cristales de la sal* de Cristina Bendek, *La perra* de Pilar Quintana, *El diablo de las provincias* de Juan Cárdenas, *Después de la ira* de Cristian Romero, *Aún el agua* de Juan Álvarez y *La hora de gris* de Eduardo Otálora.

Al hacer este inventario de obras hemos tenido en cuenta que hay dos problemas fundamentales que no han sido abordados en este estudio y que sería necesario atender para profundizar en la comprensión de los asuntos que nos interesan. Por un lado, es fundamental explorar voces literarias femeninas, a las que creemos puede ser pertinente aproximarse desde un enfoque ecofeminista que sea capaz de reflexionar seriamente (sin caer en esencialismos) sobre la relación entre la escritura, el cuerpo femenino, la función social de reproducción y cuidado de la vida, y la explotación y degradación de la naturaleza. Por otro lado, hace falta acercarse detenidamente a la modalidad de la ciencia ficción, por cuanto cuenta con una impresionante gama de recursos estéticos que arrojan una mirada distinta a la realidad y que tienen mucho potencial para evaluar desde otro ángulo la agitada condición histórica en la que vivimos. Asimismo, sería relevante abrir las puertas a otros géneros literarios como el cuento, cuyo desarrollo y calidad en Colombia y en toda América Latina es notable.

En esa medida, otra tarea que queda por realizar, por nosotros mismos o por otros investigadores, tiene que ver con rebasar las fronteras nacionales para poner en contacto producciones de distintas latitudes y ubicar el estudio en una perspectiva latinoamericana. Esto permitiría analizar puntos de acuerdo y de desencuentro según las historias y los contextos específicos de cada país, cosa que podría ampliar el alcance de una futura propuesta. De igual

manera, habilitaría una apertura hacia un enfoque de corte decolonial que piense los actuales problemas ecológicos en clave geopolítica y emancipatoria desde un posicionamiento propiamente latinoamericano. A este respecto, cabe mencionar a por lo menos algunos escritores cuyas apuestas estéticas recientes vinculadas a las mutaciones ecológicas merecen ser destacadas: Samanta Schweblin en Argentina, Lina Meruane en Chile y Edmundo Paz Soldán en Bolivia.

Finalmente, nos interesaría establecer puentes con otros formatos artísticos, con otra clase de producciones culturales que están pensando las mutaciones ecológicas y sus efectos bajo una lógica de preocupaciones semejante. Los terrenos del cine y de la novela gráfica nos parecen particularmente fértiles para expandir nuestros horizontes y tenemos la viva intención de recorrerlos en una próxima oportunidad.

Bibliografía

-Corpus de estudio

-González, T. (2020). *El fin del Océano Pacífico*. Bogotá: Editorial Planeta.

-Paredes, J. (2019). *Aves inmóviles*. Bogotá: Alfaguara.

-Otras obras de los autores

-Gonzalez, T. (2021). *Asombro. La vida, la literatura y el oficio de escribir*. Bogotá: Seix Barral.

-González, T. (2017). *La historia de Horacio*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana.

-González, T. (2011). *La luz difícil*. Bogotá: Alfaguara.

-González, T. (2006). *Manglares*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana.

-González, T. (2015). *Primero estaba el mar*. Quinta edición. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana.

-Paredes, J. (2016). *29 cartas. Autobiografía en silencio*. Bogotá: Babel Libros.

-Paredes, J. (2003). *La celda sumergida*. Bogotá: Alfaguara.

Bibliografía analítica

-Obras teóricas

-Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

-Bourdieu, P. (2011). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Editorial Anagrama.

-Mukarovsky, J. (2000). *Signo, función y valor: estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky*. Traducción de Jarmila Jandová. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Editorial Plaza & Janés.

-Obras críticas

-Aínsa, F. (2006). *Del topos al logos: propuestas de geopoética*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.

-Aloi, G. (2018). *Speculative Taxidermy: Natural History, Animal Surfaces, and Art in the Anthropocene*. New York: Columbia University Press.

-Alvarado, S. y Pineda, J. (2014). El giro ambiental de las ciencias sociales, *Nómadas*, 41, 13-25.

- Angulo Noguera, Y. (2008). El orden de la representación en la novela colombiana de la primera década del siglo XXI: la transgresión de *La celda sumergida*. *Folios*, (27), 121-131.
- Barbas-Rhoden, L. (2014). Hacia una ecocrítica transnacional: aportes de la filosofía y la crítica cultural latinoamericanas a la práctica ecocrítica. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 40(79), 79–96.
- Bauman, Z. (2009). *Ética posmoderna*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Becerra, E. (2016). De la abundancia a la escasez: distopías latinoamericanas del siglo XXI. *Cuadernos de literatura*, vol. XX, julio-diciembre, pp. 250-263.
- Becerra, E. (2020). El futuro no era tan global como lo pintaban: “relatos” del regreso. En Díaz, F., Lefere, R. y Morales, L. (eds.). (2020). *Perspectivas sobre el futuro de la narrativa hispánica: ensayos y testimonios*, pp. 73-90. Murcia: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Binns, N. (2004). *¿Callejón sin salida?: la crisis ecológica en la poesía hispanoamericana*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Bringas, L., y Ojeda, L. (2000). El ecoturismo: ¿una nueva modalidad del turismo de masas? *Economía, Sociedad y Territorio*, vol. II, núm. 7, 373-403.
- Buell, L. (2005). *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*. Blackwell Publishing.
- Bull, M. (1998). Introducción: para que los extremos se toquen. En M. Bull (comp.). *La teoría del apocalipsis y los fines del mundo*, pp. 11-30. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Campo, Ó. (2012). Naranjas en el suelo. La conciencia de la muerte en la obra de Tomás González. *Literatura: teoría, historia, crítica*, Vol. 14, n.º 1, ene. - jun. 2012, pp. 159-182.
- Chakrabarty, D. (2019). El clima de la Historia: Cuatro tesis / The Climate of History: Four Theses. *Utopía y praxis latinoamericana*, 24(84), 98–118.
- Cheguchem, M., Lembo, V., Mackey, A., Rosa, S. (2021). Escrituras del ambiente, el paisaje y el territorio. Ecocrítica y estudios culturales en América del Sur. *Tekoporá. Revista Latinoamericana De Humanidades Ambientales Y Estudios Territoriales*, 3(1), 1-14.
- Cohn, D. (1996). Técnicas de presentación de la conciencia. En Sullà, E. (ed.). (1996). *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX* (pp. 205-212). Barcelona: Editorial Crítica.
- Cruz Kronfly, F. (2018). *La condición humana. Tierra de nadie*. Medellín: Sílabas Editores.
- Danowski, D. y Viveiros de Castro, E. (2019). *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Diaconu, D. (2019). *Caminos a la autoficción. Ensayo sobre el significado cultural y estético de un nuevo género narrativo*. Ciudad de México: Bonilla Artigas Editores. [E-book]

- Durán Pardo, R. (2021). El jardín de *Las noches todas*: creación y naturaleza. En Montilla, C. y Valencia, N. (eds.). (2021). *El manglar de la memoria. Ensayos críticos sobre la obra de Tomás González*, pp. 113-140. Bogotá: Ediciones Uniandes y Editorial EAFIT.
- Flys Junquera, C. (2010). Literatura, crítica y justicia medioambiental. En Barella, J., Flys Junquera, C., Marrero, J. (eds.). (2010). *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente* (pp. 85-120). Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- Follari, R. (2002). *Teorías débiles. (Para una crítica de la deconstrucción y de los estudios culturales)*. Rosario: Homo Sapiens.
- Francisco, P. (2015). *Laudato Si': Carta encíclica del Santo Padre Francisco sobre el cuidado de la casa común*. Lima: Paulinas.
- Gifford, T. (2010). Un repaso al presente de la ecocrítica. En Barella, J., Flys Junquera, C., Marrero, J. (eds.). (2010). *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente* (pp. 67-84). Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- Giorgi, G. (2014). *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Ghosh, A. (2016). *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Glotfelty, C. (2010). Los estudios literarios en la era de la crisis medioambiental. En Barella, J., Flys Junquera, C., Marrero, J. (eds.). (2010). *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente* (pp. 49-66). Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- González Echavarría, R. (2011). *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Guattari, F. (2012). *Las tres ecologías*. Ciudad de México: Radio Pirata Ediciones.
- Haraway, D. (2015). *El patriarcado del osito Teddy. Taxidermia en el Jardín del Edén*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones Argentina.
- Heffes, G. (2014). Introducción. Para una ecocrítica latinoamericana: entre la postulación de un ecocentrismo crítico y la crítica a un antropocentrismo hegemónico. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 40(79), 11-34.
- Hegel, G. (2003). *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Mestas Ediciones.
- Husson, A. (10 de octubre de 2022). Les hommages qui ont suivi la mort de Bruno Latour, théoricien de l'écologie, montrent que sa pensée est bien vivante. *Novethic*. <https://www.novethic.fr/actualite/environnement/climat/isr-rse/les-hommages-151102.html>
- Jaramillo Morales, A. (2012). Entre la lectura y la vida: entrevista a Julio Paredes. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 14(1), 247-262. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/30961>
- Kermode, F. (1998). Aguardando el fin. En M. Bull (comp.). *La teoría del apocalipsis y los fines del mundo*, pp. 291-307. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

- Kolbert, E. (2015). *La sexta extinción: una historia nada natural*. Traducción de Joan Lluís Riera. Barcelona: Crítica.
- Krenak, A. (2021). *Ideas para postergar el fin del mundo*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Kumar, K. (1998). El apocalipsis, el milenio y la utopía en la actualidad. En M. Bull (comp.). *La teoría del apocalipsis y los fines del mundo*, pp. 233-260. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Latour, B. (2017). *Cara a cara con el planeta. Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Laverde Ospina, A. (2014). Estudios Culturales/Crítica Literaria: ¿Una contradicción insuperable? *Acta Literaria*, (49), 159-179.
- Leff, E. (2004). *Racionalidad ambiental. La reapropiación social de la naturaleza*. México: Siglo XXI Editores.
- Luelmo, J.M. (2014). El espesor de la apariencia: W.G. Sebald y la fotografía como material literario. *Discursos Fotográficos*. 10(17):119-137. doi:10.5433/1984-7939.2013v10n17p119
- Marrero Henríquez, J. (2014). Pertinencia de la ecocrítica. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 40(79), 57-77.
- Massa, A. (2014). Memoria y melancolía en *Los anillos de Saturno* de W.G. Sebald. Universidad Nacional de Córdoba. <http://hdl.handle.net/11086/30106>
- McDowell, M. (1996). The Bakhtinian Road to Ecological Insight. En Fromm, H. y Glotfelty, C. (eds.). (1996). *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology* (pp. 371-392). University of Georgia Press.
- McHugh, S, McKay, R. y Miller, J. (2021). Introduction: Towards an Animal-Centred Literary History. En McHugh, S, McKay, R. y Miller, J. (eds.). (2021). *The Palgrave Handbook of Animals and Literature*, pp. 1-23. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan.
- Meeker, J. (1997). *The Comedy of Survival: Literary Ecology and a Play Ethic*. Tucson: University of Arizona Press.
- Miller, J. (2021). *Last Chance to See: Extinction in Literary Animal Studies and the Environmental Humanities*. En McHugh, S, McKay, R. y Miller, J. (eds.). (2021). *The Palgrave Handbook of Animals and Literature*, pp. 605-620. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan.
- Moraña, M. (2004). *Crítica impura. Estudios de cultura y literatura latinoamericanas*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- Montilla, C. (2021). “Y volaron flores y migas de pan”: *La historia de Horacio* entre la vida y la muerte. En Montilla, C. y Valencia, N. (eds.). (2021). *El manglar de la memoria. Ensayos críticos sobre la obra de Tomás González*, pp. 301-328. Bogotá: Ediciones Uniandes y Editorial EAFIT.

- Montilla, C. y Valencia, N. (2021). Prólogo. En Montilla, C. y Valencia, N. (eds.). (2021). *El manglar de la memoria. Ensayos críticos sobre la obra de Tomás González*, pp. XI-XXXV. Bogotá: Ediciones Uniandes y Editorial EAFIT
- Murphy, P. (2010). Prefacio. En Barella, J., Flys Junquera, C., Marrero, J. (eds.). (2010). *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente* (pp. 11-15). Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- Noguero, F. (2020). Contra el Capitaloceno: escrituras subversivas en el siglo XXI. En M. Waldegaray (dir.). *Anfractuosités de la fiction : inscriptions du politique dans la littérature hispanophone contemporaine*, pp. 51-75. Reims: Éditions et presses universitaires de Reims.
- Nouzeilles, G. (2002). Introducción. En G. Nouzeilles (comp.), *La naturaleza en disputa. Retóricas del cuerpo y el paisaje en América Latina* (pp. 11-38). Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Padilla, I. (2019). *Sin remedio. Una novela sobre la indiferencia y el escapismo de los colombianos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Palacio, M. (2014). *Neo-materialismo. La vida humana, la materia viviente y el cosmos*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Paredes, J. y McLean, B. (2000). Hacia una tipología de la literatura ecologista en español. *Ixquic 2*: 1-37.
- Parkinson, L. (1996). *Narrar el apocalipsis: la visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez Moreno, J. (2021). Luz negra del canto. De la intuición simbólica a la conciencia alegórica en *Manglares*. En Montilla, C., Valencia, N. (eds. y comps.). (2021). *El manglar de la memoria. Ensayos críticos sobre la obra de Tomás González* (pp. 201-237). Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Poliquin, R. (2013). *The Breathless Zoo: Taxidermy and the Cultures of Longing*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Pratt, M. (2022). *Planetary Longings*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Ramírez, M. T. (2016). ¿Qué es el nuevo realismo? En *El nuevo realismo: la filosofía del siglo XXI* (pp. 11-45). México: Siglo Veintiuno Editores.
- Salamanca, N. (2021). Geografías, viajes y deambulaciones en la obra de Tomás González. En Montilla, C. y Valencia, N. (eds.). (2021). *El manglar de la memoria. Ensayos críticos sobre la obra de Tomás González*, pp. 15-50. Bogotá: Ediciones Uniandes y Editorial EAFIT
- Salamanca, N. (2020). El jardín y otros espacios vitales en la obra de Tomás González. *Estudios de Literatura Colombiana* 46, pp. 233-242. <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n46a12>
- Saldarriaga, S. (2020). Giro rural y memorias del conflicto armado en la novela colombiana del siglo XXI. *Catedral Tomada Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 8 n°15, 36-61.

-Sarlo, B. (2001). Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa. En Mojica, S. (comp.). *Mapas culturales para América Latina: culturas híbridas, no simultaneidad, modernidad periférica* (pp. 220-230). Bogotá: Centro Editorial Javeriano.

-Schiwy, F. (2002). Ecoturismo, indígenas y globalización. En G. Nouzeilles (comp.). *La naturaleza en disputa. Retóricas del cuerpo y el paisaje en América Latina*, pp. 203-234. Buenos Aires: Editorial Paidós.

-Silva Liévano, E. (2017). *La celda sumergida: ciudad del simulacro y antípodas de la Modernidad. Análisis*, (73 (Jl-Di), 41-63.

-Strivay, L. (2015). Taxidermies : le trouble du vivant. *Anthropologie et Sociétés*, 39(1-2), 251–268.

-Svampa, M. (2019). *Antropoceno. Lecturas globales desde el Sur*. Córdoba: La Sofía Cartonera

- Svampa, M. (2018). Imágenes del fin. Narrativas de la crisis socioecológica en el Antropoceno. *Nueva Sociedad* 278, noviembre-diciembre, pp. 151-164.

-Svampa, M. (2019). Prefacio. En *Los monocultivos que conquistaron el mundo. Impactos socioambientales de la caña de azúcar, la palma aceitera y la soja*. Madrid: Ediciones Akal.

-Taylor, C. y Williams, R. (2016). Twenty-first century fiction. En R. Williams (ed.). (2016). *A History of Colombian Literature*, 143-162. New York: Cambridge University Press.

-Ulloa, A. (2017). Dinámicas ambientales y extractivas en el siglo XXI: ¿es la época del Antropoceno o del Capitaloceno en Latinoamérica?, *Desacatos*, 54, mayo-agosto, 58-73.

-Viviescas, V. (2020). Literatura y territorio: localizaciones y determinaciones. En C. Acosta y V. Viviescas (eds.), *Escrituras del territorio / Territorios de la escritura* (pp. 19-42). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

-Williams, R. (2012). Tomás Carrasquilla, Mario Vargas Llosa y el regionalismo del siglo XXI. *Lingüística y literatura*, 61, 19-26.

-Otras obras literarias convocadas

-García Márquez, G. (2006). *Cien años de soledad*. Madrid: Cátedra.

-Sebald, W.G. (2006). *Austerlitz*. Barcelona: Anagrama.

-Sebald, W.G. (2002). *Los anillos de Saturno*. Barcelona: Anagrama.