

El necroespacio del Antropoceno: un archivo anacrónico

The Necrospace of the Anthropocene. An Anachronistic Archive

GISELA HEFFES^{a, b}

^a Rice University, USA.
gisela.heffes@rice.edu

^b Johns Hopkins University, USA.

En este artículo parto de la idea de anacronismo postulada por Didi-Huberman en *Ante el tiempo* como modelo de interrogación de la historia, y en conexión con la propuesta dialéctica de Benjamin y la noción de “discontinuidades” y “anacronismos del tiempo” (2011: 154) para formular que las estratificaciones geológicas del Antropoceno forman capas que pueden leerse como archivos. Pienso el archivo en este ensayo a partir de dos coordenadas teóricas: por una parte, necropolítica y necropoder (Achilles Mbembe); y por el otro, la de Walter Benjamin con relación al acto de recolectar, especialmente aquello que atesora un valor que escapa los dispositivos de mercantilización y por lo tanto es capaz de registrar restos, detritus, y todo aquello que fluctúa en el umbral de la extinción. Propongo, en un sentido más amplio, un necroespacio antropogénico que, alterado e intervenido por capas materiales de formas vivientes e inorgánicas, irá forjando archivos anacrónicos. Las figuraciones estéticas aquí analizadas son la novela *El Rey del Agua* (2016), de la argentina Claudia Aboaf, el relato “Agua” (1935) del peruano José María Arguedas, y “Los pescadores de vigas” (1913), del uruguayo Horacio Quiroga. Leo estas figuraciones estéticas desde un ejercicio crítico que potencia una propuesta est(ética) antropocénica en sí misma y que, en su fluir conceptual las enlaza junto a capas terrestres, hídricas y atmosféricas. Este gesto no sólo intenta tensionar una lectura formateada sino también una forma de análisis que se funda en la erosión de un texto y por lo tanto cierra toda posible capa de sentido.

Palabras clave: estudios latinoamericanos, humanidades ambientales, Antropoceno, archivo, anacronía, necropolítica.

This article stems from the idea of anachronism postulated by Didi-Huberman in *Before Time*, as a model of questioning of history, and in connection with Benjamin’s dialectical model and the notion of “discontinuities” and “anachronisms of time” (2011: 154) to propose that the geological stratifications of the Anthropocene form layers that can be read as archives. I conceive the archive in

this essay through two theoretical coordinates: on the one hand, *necropolitics* and *necropower* (Achilles Mbembe); on the other, Walter Benjamin's notion in relation to the act of collecting, especially that which treasures a value that escapes commodification devices and therefore it is capable of registering remains, detritus, and everything that fluctuates on the threshold of extinction. I propose, in a broader sense, an anthropogenic necrospace that, altered and intervened by material layers of living and inorganic forms, will go on forging anachronistic archives. The aesthetic figurations analyzed here are the novel *El Rey del Agua* (2016) by the Argentine Claudia Aboaf, the short stories "Agua" (1935) by Peruvian José María Arguedas, and "Los pescadores de vigas" (1913), by Uruguayan Horacio Quiroga. I read these aesthetic figurations from a critical exercise that bolster an anthropogenic aesthetic/ethical proposal and that, through its conceptual flow, links them together with terrestrial, hydric and atmospheric layers. This gesture not only seeks to stress a formatted reading but also a form of analysis that is based on the erosion of a text and that therefore closes any possible layer of meaning.

Keywords: Latin America Studies, Environmental Humanities, Anthropocene, archive, anachronism, necropolitics.

1. EL ANTROPOCENO

Como ya es harto conocido, el concepto de Antropoceno —del griego *anthropos*, que significa humano, y *kainos*, que significa nuevo— fue acuñado por el químico neerlandés Paul Crutzen, ganador del Premio Nobel de química en el año 1995, para designar una nueva época geológica caracterizada por el impacto del hombre sobre la Tierra. Se trata de un tipo de degradación y destrucción que se inscribe en una dimensión planetaria donde la escala espacial y temporal de las intervenciones humanas definen, hasta cierto punto, el tiempo profundo de su estrato geológico. Es decir, la escala temporal de las capas geológicas, las que son vastas, inimaginables e inmensamente más grandes que la escala —e historia— humana. Pero ¿qué significa volverse una fuerza geológica? ¿Y qué efecto tiene en nuestras vidas sabernos agentes de cambios que alteran los estratos, las capas que dan cuenta de formaciones y yuxtaposiciones? Más aún, ¿es posible visualizar y, stricto sensu, representar lo que, dada su magnitud, escapa —o excede— nuestras capacidades cognitivas y perceptivas?

Uno de los aspectos más inquietantes del Antropoceno es la novedad de saber que nuestro presente se encuentra, de hecho, acompañado por pasados profundos y profundos futuros (Farrier 2019: 6). El Antropoceno expone el agenciamiento humano en las vastas escalas que dan forma a los sistemas terrestres y a las formas de vida que lo sostienen. El tiempo profundo (y geológico) adquiere, por otra parte, un aspecto deslumbrante y desconcertante a la vez, en cuanto elemento cotidiano que acompaña y determina la vida humana y no humana. Desde nuestra dependencia continua de los combustibles fósiles o hidrocarburos, a la de ciertos minerales como así también materiales sintéticos, incluyendo el plástico, nylon, poliéster, conservantes artificiales, neopreno, polietileno y PVC, todos

estos componentes nos conectan de manera íntima con un pasado distante y prehumano pero también con un futuro —quizá menos distante— y posthumano.

2. UN ARCHIVO ANACRÓNICO

Si el Antropoceno en cuanto época intenta revelar un “efecto” —una fuerza geológica humana que altera los estratos, las capas que dan cuenta de formaciones, superposiciones y sedimentaciones—, revela asimismo un “proceso” característico de la historia terrestre: el de acumular, el de incorporar y desechar, mezclar y ensamblar, incluir y excluir.¹ Esto es, un archivo material que en su proceso de formación va organizando e inventariando estratos y trazando mapas. Este archivo, cuyas sedimentaciones narran historias de cambios, de albores y ocasos, de métodos y tránsitos, y de temporalidades inscriptas como jeroglíficos en las rocas, operan, en otra escala, fuera de los marcos de la racionalidad teleológica moderna, formando —en su clave literal, *formaciones, capas*— un archivo anacrónico que opera no sólo “contra el tiempo” sino como un *error* en la cronología de la historia —su linealidad sucesiva— cuestionándola. Una de las definiciones de anacrónico es la de “error en la cronología” y, según la Real Academia Española, anacrónico significa que “no es propio de la época de la que se trata”, esto es, opera *fuera de su tiempo*, pero entendiendo tiempo, a su vez, como secuencia y ordenamiento consecutivo.² El error, entonces, no como equívoco, sino como intersticio a través del cual postular una contra historia, una historia no oficial, una genealogía alternativa para configurar otros archivos, y junto a éstos, otros saberes articulados desde los silencios y las borraduras. Parto entonces de la idea de anacronismo postulada por Didi-Huberman en *Ante el tiempo* como modelo de interrogación de la historia, y en conexión con la propuesta dialéctica de Walter Benjamin y la noción de “discontinuidades” y “anacronismos del tiempo” (2011: 154).

Las estratificaciones geológicas del Antropoceno, ya lo hemos dicho, forman capas que pueden leerse como archivos. Pienso el archivo en este ensayo a partir de dos coordenadas teóricas: por una parte, la propuesta de Achilles Mbembe en relación a la necropolítica y el necropoder; por el otro, la de Walter Benjamin en relación al acto de recolectar, especialmente aquello que atesora un valor que escapa los dispositivos de mercantilización y por lo tanto es capaz de registrar restos, detritus, y todo aquello que fluctúa en el umbral de la extinción. Este archivo, en apariencia contingente, constituye la expresión soberana a la que refiere claramente Mbembe cuando aborda las formas del necropoder: a saber, su “capacidad de dictar quién puede vivir y quién debe morir” y la práctica de control “sobre la mortalidad” a partir de una definición de “vida” en correlación con “una manifestación de

¹ Algunos ejemplos son los desplazamientos y deformaciones, los cambios abruptos, las interrupciones largas y las discontinuidades, los cuales revelan un proceso heterogéneo y desigual.

² Una de las acepciones formuladas por la Real Academia Española de “anacronismo” es “[e]rro[r] consistente en confundir épocas o situar algo fuera de su época” (mi énfasis).

ese poder” (2003: 11-12). En un sentido más amplio, un necroespacio antropogénico que, alterado e intervenido por capas materiales de formas vivientes e inorgánicas, irá forjando archivos anacrónicos.

3. EL NECROESPACIO DEL ANTROPOCENO

Un archivo en términos bejaminianos supone un archivo no institucional —su acepción deriva tanto en griego como latín de ayuntamiento o municipalidad, oficinas de gobierno, y remite, a su vez, a la idea de comienzos, orígenes, dominio—. El orden, la eficiencia, la compleción y la objetividad establecen los principios del trabajo de archivo. Por el contrario, el archivo para Benjamin consiste de “imágenes, textos, signos, cosas que uno puede ver y tocar, pero que constituyen además un reservorio de experiencias, ideas, esperanzas, y que pueden ser a su vez analizadas e inventariadas por el encargado del catálogo” (Wizisla 2015: 11). El necroespacio del Antropoceno como un archivo anacrónico implica, por lo tanto, recoger los escombros tangibles e intangibles que la modernidad fue desechando: cuerpos humanos y no humanos, objetos consumidos y descartados, emisiones de gases que retornan bajo formas diversas, ya sea sequía o inundación, fuegos forestales o huracanes, o bajo escalas y frecuencias ausentes —e inconcebibles— en otras épocas.

Las figuraciones estéticas aquí analizadas son la novela *El Rey del Agua* (2016), de la argentina Claudia Aboaf —la cual se inscribe, a su vez, en la trilogía de *Pichonas* (2014) y *El ojo y la flor* (2019)— el relato “Agua” (1935) del peruano José María Arguedas, y “Los pescadores de vigas” (1913), del uruguayo Horacio Quiroga. Estas tres expresiones estéticas fundan genealogías que, desde su revés, iluminan continuidades y rupturas. Para esto, voy a proponer cómo un archivo fluido, en este caso una sustancia específica como lo es el agua, funciona como repositorio desde donde leer procesos de inclusión y exclusión, construcciones de la historia cuyos relatos hegemónicos —llámese “canon”— fuera tejiendo desde los márgenes otras historias. En los bordes o periferia de esas construcciones descansan, así, las borraduras de una historia equívoca, los “errores” que reclaman un lugar desde los intersticios silenciados por una cronología hegemónica.

Más aún, en estos tres ejemplos el agua cataliza un planteamiento desestabilizador en relación al orden oficial, esto es, al orden dominante, proponiendo a través de una semántica fluvial una serie de afluentes que se bifurcan y remontan río abajo o río arriba, en pluridirecciones. Este archivo fluido no se pretende exhaustivo. Por el contrario, se intenta formular una lectura a contracorriente con el fin de demostrar la elasticidad, la capacidad de resiliencia y la libertad que caracteriza y opera en un archivo anacrónico.³ Es

³ Es importante insistir en que esta genealogía, lejos de ser exhaustiva, opera como una provocación, una invitación a reflexionar en sus posibles articulaciones. En el apartado 10, por ejemplo, propongo, a modo de interludio, releer *Pedro Páramo* (1955), del mexicano Juan Rulfo, como un referente clave en la articulación de un archivo contra-hegemónico.

más, se pretende evocar, como si tal archivo pudiera revelar sorpresas, que las historias que se ensamblan desde los márgenes, conforman un montaje de vínculos y parentescos cuyas riquezas —no las extraídas hasta su depleción— laten ocultas, como una energía vital que, adormecida, espera narrar su versión de los acontecimientos y arrojar una nueva luz sobre el presente.

4. EL ESPACIO DE LA ESCRITURA Y LA ESCRITURA DEL ESPACIO

El tiempo profundo de la tierra moldea nuestro presente no sólo en términos de estratos geológicos y biodiversidad evolutiva, sino en términos de texturas, procesos, dispositivos y artefactos, los que articulan nuestra experiencia y percepción de la/en la modernidad. La escritura, por su parte, expande su propia capacidad escalar cuando conecta el tiempo humano con los pasados y los futuros profundos de lo no humano. En este sentido, el trabajo escriturario remite a una labor geológica cuando recupera los trazos, restos y vestigios materiales con el fin de reconstruir una relación entre lo arcaico y lo contemporáneo, lo microscópico y lo planetario, lo local y lo global, el pasado, el presente y el futuro.

En América Latina, la literatura, el cine y el arte en general ofrecen una plataforma de experimentación, contestación y, en algunos casos, de impugnación que desplaza la atención hacia estas emergencias actuales (y con emergencias me refiero a su doble acepción de emerger y de urgencia), estableciendo diálogos productivos con nuevos modos de indagación crítica y cultural, especialmente en relación con las teorías postantropocéntricas. El crítico literario David Farrier propone, en *Anthropocene Poetics* (2019), diversas exploraciones estéticas para reflexionar sobre la escala del Antropoceno y visualizar cómo, en esta nueva época geológica, el pasado distante y el futuro próximo fluyen a través del presente en formas que, a veces, resultan incluso extraordinarias (1-2). Formas poéticas cuya materialidad se extiende en el tiempo, desarraigando y visibilizando su conexión con sus orígenes. Esta materialidad, que amplifica la presencia de indicios humanos y no humanos en la forma de paisajes antropogénicos, promueve una materialidad divergente que corresponde, en algunos casos, con ecosistemas alterados.

La noción de lugar es central dentro las discusiones en torno al Antropoceno. Parto de un marco teórico propio de las humanidades ambientales, el que fluctúa entre la ecocrítica (esto es, la atención al entorno natural y o/construido—no humano), el nuevo materialismo o neomaterialismo (esto es, la agencialidad de la materia—para muchos también postantropocentrismo); y el posthumanismo (esto es, la deconstrucción de la excepcionalidad del y lo humano) (Fornoff y Heffes 2021: 7). En especial, la publicación de trabajos de ecocrítica poscolonial moviliza problemáticas vinculadas con proyectos europeos de conquista, colonización, dominación global y lo que recientemente Mary Louise Pratt definió como el “imaginario planetario” (2022) a partir de la crisis de futuridad que acompaña el nuevo milenio y que vincula con la catástrofe ambiental y las nuevas

formas de pensamiento que ha catalizado.⁴ Muchos de estos trabajos propician, a su vez, una evaluación de la ideología imperialista y racial de la cual dependió —y todavía dependen—, estructuralmente, muchas de las experiencias críticas, de los imaginarios estéticos, y de las condiciones socioeconómicas locales. Junto al interrogante acerca de una naturaleza explotable se articulan otras cuestiones, como la condición de las comunidades vernáculas e indígenas, forzadas —violentamente— a abandonar sus hogares, sus tierras, sus valores, sus visiones naturales y ecológicas, y sus cosmologías, con el fin de adoptar aquellas impuestas por la cultura de Occidente. Leídos desde una perspectiva ecocrítica poscolonial, tanto el paisaje terrestre como el paisaje marino son concebidos como participantes, actores del proceso histórico —en lugar de espectadores de la experiencia “excepcional” humana—. No se trata de una mera extensión de las metodologías postcoloniales a la esfera del mundo material y humano, sino que requiere tener en cuenta “los modos en que la ecología trabaja, y que este trabajo no siempre se encuentra dentro de los marcos del tiempo humano y los intereses políticos” (DeLoughrey y Handley 2011: 4). Esta posición aporta una epistemología compleja que recobra la alteridad tanto de la historia como de la naturaleza sin reducir una a la otra, y viceversa. Una vez puestas en marcha las prácticas occidentales de sometimiento y subyugación de los seres humanos y los organismos vivos y no humanos el impacto humano y ecológico fue irreversible (Huggan y Tiffin 2010). A contracorriente del proyecto de colonización, y en tanto insurgencia liminal, urge promover una imaginación espacial hecha posible por la experiencia del lugar. Y frente al proceso de producción histórica en el sur global, la ecocrítica poscolonial emplea el concepto de lugar para cuestionar narrativas temporales de progreso impuestas por los poderes coloniales. La regulación de los cuerpos y su productividad, y su relación con la planificación, apropiación y extracción de organismos vivos e inertes en el espacio natural y construido, supone intervenciones e injerencias materiales cuyos despojos tejen, como una sobrevida, o post-vida, “umbrales críticos” (Didi-Huberman 2011: 73). En consecuencia, cabe (y apremia) indagar cómo las prácticas estéticas y los estudios culturales han definido —y siguen definiendo— lo que es humano y no humano.

5. EL TIEMPO DE LA MODERNIDAD

Frente a la teleología de la modernidad se impone la noción de lugar como lo permanente —lo arraigado— y marca de ahistoricidad. El tiempo, en su revés, como lo pasajero y efímero, índice de historicidad. Me permito ilustrar esta idea con un ejemplo: en un ensayo muy breve, titulado “Circling Elo: A Meditation”, el escritor de origen Cherokee, Lucien Darjeun Meadows, evoca la retórica cherokee en referencia a lo que Rose

⁴ Vale aclarar que Pratt aboga por una descolonización del poscolonialismo: “Postcolonial inquiry bracketed out the so-called first wave of European imperial expansion, that is, the Spanish, Portuguese, British, and French colonial enterprises of the fifteenth through eighteenth centuries, all over the planet but most conspicuously in the Americas” (2022: 16).

Gubele definió como “elohology”: específicamente, la convergencia entre lengua, memoria y tierra se entrelazan aquí para generar una experiencia espacial compartida y colectiva. Dice el ensayo: “We are where we are, much more than we are when we are. There is no when without a where. There is no we without a here.” [“Estamos donde estamos, mucho más que estamos cuando estamos. No hay cuando sin un donde. No hay nosotros sin un aquí] (Meadows, mi traducción). El aquí, el anclaje espacial de la experiencia y memoria colectivas puede en su revés devenir un espacio necrológico, cuando los canales que irrigan flujos vitales —flujos de “vida”— se descomponen en capas inertes, tóxicas o contaminantes. Durante su meditación, Meadows evoca la memoria de su abuelo, la que conecta con el presente, un ahora en el que la amenaza de una posible inundación en una de las represas del estado de Virginia occidental —la cual se encuentra, paradójicamente, ubicada junto a una planta y depósito de carbón— pone en riesgo la salubridad de los niños que se encuentran en una escuela elemental (o primaria), a sólo 150 pies de distancia. La meditación, en términos formales, gira en círculos reproduciendo a través de la repetición los interrogantes que el mismo Meadows se hace a sí mismo en su escritura. Y junto a esta experimentación discursiva y formal surge un itinerario también circular, que va activando los interrogantes durante su caminata, y la problematización de las “externalidades” que acompañan nuestros modos de consumo y producción modernos. Meadows captura ese instante de confusión y contestación que emerge cuando los sujetos y las comunidades que habitan esas tierras deben confrontar la nocividad de un lugar que los define e identifica, consignándolos a una “sociedad de riesgo” más, entre las miles que se suman a la lista cada día. Las “sociedades de riesgo”, tal como las definió y conceptualizó el sociólogo alemán Ulrich Beck en su libro homónimo de 1986, se destacan por su modalidad operativa, la cual consiste en una condición asimétrica desde donde configurar y afrontar los riesgos e inseguridades inducidos e implantados por la modernización. Confusión y contestación porque, como sugiere Stacy Alaimo en *Bodily Natures* (2010), requieren, en muchos casos, de una mediación científica que no siempre —por no decir la mayor parte de las veces— se encuentra disponible.

6. NECROPOLÍTICA

En su famoso ensayo sobre necropolítica, Achilles Mbembe sugiere que la noción de biopoder es insuficiente para dar cuenta de las formas contemporáneas de subyugación de la vida por parte del poder sobre la muerte (2003: 12, 39). La emergencia de discursividades enfocadas en las políticas de vida afecta, como sugiere Rosi Braidotti, no sólo las prácticas relacionadas con la muerte sino con las nuevas formas de morir. Retomando la propuesta conceptual de Mbembe, plantea que el biopoder y la necropolítica conforman dos lados de una misma moneda (Braidotti 2). Para Mbembe “la última expresión de la soberanía reside en el poder y en la capacidad de dictar quién puede vivir y quién debe morir [...] Ejercer la soberanía —sostiene— es ejercer el control sobre la mortalidad y definir la vida como

una manifestación de ese poder” (2003: 11-12).⁵ Me interesa, en particular, la formulación conceptual que hace Mbembe en relación a las “topografías de la represión y crueldad”, las cuales surgen en condiciones de colonialidad y necropoder, borrando líneas divisorias y confundiendo los modos de reacción y de actuar. Necro— es el sufijo que, en griego, remite a cadáver o muerte. Necroespacio sería, en este sentido, un espacio donde se alojan los cadáveres o la muerte. O ambos. Sería, en efecto, el resultante de una topografía de la represión y la crueldad, cuya organización y disposición espacial responde a un régimen de necropoder, el cual pone en funcionamiento su soberanía con el fin de determinar quién/qué vivirá o quién/qué deberá morir. Su sustrato material, por lo tanto, se encuentra imbricado de mortandad. En sus sedimentos anida la hecatombe de la modernidad. Si transfiero la noción de quién a qué, es no tanto para de-subjetivar la propuesta de necropolítica ni para subjetivar la idea de espacio en el contexto del Antropoceno, sino más bien para pensar, como sugiere Bruno Latour, en formas de “distribuir la agencia tan lejos y de una forma tan diferenciada como sea posible, hasta que hayamos perdido por completo cualquier relación entre estos dos conceptos de objeto y sujeto, que no son más de interés, excepto patrimonial” (Latour 2014: 2). En suma, para complicar sus alcances pero, ante todo, desbaratar sus limitaciones.

7. ABOAF, ARGUEDAS, QUIROGA

En la novela *El Rey del Agua*, el necroespacio se define como un espacio fluido, donde lo orgánico e inorgánico, la basura desechada por el consumo, la toxicidad proveniente de las industrias y cultivos masivos, junto a los restos corporales de los desaparecidos de la dictadura militar, se ensamblan dando lugar a una materialidad inespecífica, liminal e inestable. El necroespacio, así, desmarca nociones esencialistas y románticas del mundo natural, en este caso el agua. La novela, como toda la trilogía, gira en torno a las hermanas Juana y Andrea, cuyo padre fuera desaparecido durante la última dictadura militar argentina. Pero es también una historia sobre la escasez de recursos (el agua), su explotación y privatización, y la formulación espacial de una topografía hídrica en la que navegan, además, restos humanos. En lo que podríamos, tentativamente, definir como una narrativa acuática, el agua adquiere una dimensión necroespacial que incluye la desnaturalización de las redes fluviales que rodean la isla de Tigre, en las afueras de Buenos Aires. La trama se desenvuelve en el Territorio Líquido, un Delta de Tigre enmarcado en un futuro cercano donde la venta del “agua cruda” y los “cementeros de río” concentran el negocio del “Rey del Agua”. Las taxonomías del agua en la novela se corresponden con diferentes categorías estéticas, formales y temáticas. Por ejemplo, Juana, la hermana de Andrea, queda “sumergida” en las redes profundas — las redes virtuales— y esta inmersión continua amplifica el enredo metafórico/real. Esta multiplicidad semántica, y que propongo leer desde el Antropoceno, tiene, no obstante,

⁵ Véase también: Achille Mbembe, *On the Postcolony* (2001).

antecedentes tempranos. Para los fines de este archivo fluido y anacrónico, propongo releer los relatos de Horacio Quiroga “Los pescadores de vigas”, de 1913, seguido por “Agua” (1935), de José María Arguedas. En “Los pescadores”, el indígena “Candiyú” adquiere un fonógrafo del inglés “Míster Hall” a cambio de unas cuantas vigas de “palo rosa”, madera exquisita que sólo se consigue de manera ilegal, cuando hay una “creciente grande” del río, que es cuando “bajan” de los bosques talados río arriba (Quiroga 2004: 134). Es un negocio ventajoso para el inglés, quien posee más de un fonógrafo y cuya transacción no supone ningún tipo de riesgo o pérdida. El relato consiste en una crítica vehemente a las políticas de extracción. Dentro de lo que fue el boom exportador de finales de siglo XIX y comienzos del siglo XX, estas políticas expusieron la presencia de imperialismos informales a través de diversas formas de neocolonización.⁶ Candiyú, quien trabaja en una plantación de yerba mate de origen presumiblemente extranjero, se dedica a la caza “ilegal” de vigas, las cuales pertenecen a compañías foráneas. Posterior a su extracción, las compañías procederán a enviarlas al extranjero, donde se encuentran los centros de consumo y por lo tanto de demanda. Luego de una lluvia torrencial, a partir de la cual ceden un número de vigas atesoradas a la orilla, río arriba, Candiyú se arroja en busca de las vigas preciadas, y cubrir así los costos del fonógrafo que Míster Hall le había ofrecido a cambio. La topografía hídrica por la que fluye Candiyú se transforma poco a poco, en el relato, en un necroespacio, conforme su propio cuerpo se va confundiendo con organismos inertes que flotan río abajo a la par: árboles enteros “arrancados de cuajo”, con “las raíces negras al aire, como pulpos”, vacas y mulas muertas, junto a “un buen lote de animales salvajes ahogados, fusilados o con una flecha plantada aún sobre su raigón”, y, desde luego, algún tigre, tal vez, “camalote y espuma a discreción—sin contar, claro está, las víboras” (ibid.: 137). Hombres ahogados y con la “garganta abierta” transforman el espacio fluvial en un ecosistema donde diversas especies y organismos, vivos y muertos, interactúan en un territorio líquido y fluido, transformándolo en un archivo anacrónico (ibid.: 138). Compuesto de despojos, errores, asesinos y asesinados, historias y contra historias, en la materialidad de su afluente se confunden formas, se superponen textualidades, y se sedimentan tiempos, orígenes y porvenires truncos.

8. ECOCRÍTICA MATERIAL

Tejido fluvial que las críticas Serenella Iovino y Serpil Oppermann —desde la ecocrítica material— caracterizarían como “materia narrada” (en inglés: *storied matter*), lectura que concibe la materia que da forma al mundo como un texto elocuente que emerge de la convergencia de fuerzas discursivas y materiales, y que expresan las interacciones de los actores humanos y no humanos (2014). Según Iovino, una perspectiva ecocrítica material consiste en un intento por acceder a un indicio velado e inscripto en su textualidad espacial

⁶ Véase especialmente el capítulo cuatro “Regionalism and the Export Boom” en *The Latin American Ecocultural Reader* (French y Heffes), 125-164.

a través de su manifestación narrativa, la cual opera como prisma que saque potencialmente a la luz historias diversas —en particular, las de comunidades no humanas que habitan un espacio específico, que no es sino el que nos aloja y donde se encuentran insertas nuestras vidas humanas (2018: 113-114). Si los estudios materiales (o los nuevos materialismos) han servido como herramienta de indagación en relación al entorno físico y natural, la ecocrítica material, en un sentido más amplio, deriva, en palabras de Iovino, de la idea de que es posible fusionar nuestras prácticas interpretativas con expresiones materiales de manera que “las materias y los significados de la realidad global y mundana”, como la actividad de las partículas subatómicas, interpelan los “modos en que la combinación de sustancias tóxicas y prácticas ‘tóxicas’ producen espacios tóxicos y cuerpos tóxicos” (ibid.: 114). A diferencia del “giro ontológico”, el “giro material” implica la búsqueda por un nuevo paradigma conceptual capaz de, por una parte, teorizar las conexiones entre materia y agenciamiento y, por el otro, comprender el “entrelazamiento de cuerpos, naturaleza y significados”, los cuales pueden ser culturales, sociales, políticos, simbólicos y naturales; es decir, conectarlos con los modos en que las materias vivientes se organizan a sí mismas en modalidades autorreguladas. Por otra parte, la interacción con la materia es necesaria para volver sobre y reconocer las emergencias agenciales a medida que se amalgaman en prácticas sociales, científicas y cognitivas, junto con los modos en que consumimos, agotamos y reducimos nuestro entorno material. Por esta razón, esta posición analítica reconoce a la materia como un texto, un espacio de narratividad e historias materiales, de igual modo que un palimpsesto corporal —cuerpos extendidos y compuestos por materia y discurso— en que las historias se inscriben.

9. FÓSILES DEL FUTURO

Sin embargo, lo que constituye un tejido fluvial, acuoso, de “materia narrada” — opera también como espacio de contestación e impugnación entre las dinámicas de poder y distribución de saberes, estructuras geopolíticas y económicas, modos de extracción y exportación que revelan la reducción y agotamiento de recursos naturales, como así también el uso de la tecnología como modo desequilibrado de beneficio. Veintidós años después de la publicación de “Los pescadores de vigas”, el escritor peruano José María Arguedas publicaba el cuento “Agua”, una historia donde la escasez hídrica y, en particular, la distribución desigual de esta fuente vital de subsistencia revela las tensiones que definen un pasado colonial que, a lo largo del relato, se extiende (¿agazapa?) sobre el presente. En este caso, las temporalidades (post)coloniales reemergen como continuidades, una pulsión que nunca termina de disiparse. Si en el relato de Quiroga el territorio fluvial se manifiesta con toda su furia y energía, en Arguedas es la carencia y la insuficiencia de recursos. Las fuentes hidráulicas son, aquí, prácticamente inaccesibles. La historia se desarrolla en un pueblo chiquito llamado “San Juan”, el que se ubica cerca de una mina abandonada. La presencia de la mina, vestigio de un pasado extractivista y colonial, subraya las conexiones entre

apropiación/explotación, naturaleza/recursos naturales y condiciones laborales de pseudo esclavitud. Así, el relato compone una matriz que entrelaza los elementos simbólicos de la “materia narrada” para confeccionar un tejido material a partir del cual lo discursivo incorpora los vestigios y las ruinas presentes junto a un pasado, también vigente. De este modo, el necroespacio en que se aloja este tejido material es un territorio árido; y es, a su vez, la carencia.

En el pueblo, ubicado en los cerros y rodeado de montañas, la población local e indígena se reúne todos los domingos en demanda de agua porque “Agua, niño Ernesto. No hay pues agua. San Juan se va a morir porque don Braulio hace dar agua a unos y a otros los odia” (1983: 23). El maíz de los comuneros, endeble, “casi no se mueve ya ni con el viento se secará”, mientras que el de don Braulio, “está gordo, verdecito está, hasta barro hay en su suelo” (ibid.: 27). Barro que sólo el agua puede generar, porque Don Braulio “era como dueño de San Juan” (ibid.: 35). En este paisaje de la desolación, los comuneros “pedían agua lloriqueando y después se regresaban; si no conseguían turno, se iban con todo el amargo en el corazón, pensando que sus maizalitos se secarían de una vez en esa semana” (ibid.: 31). Es más, en el pueblo de San Juan se encuentran sólo “arbustos secos, pardos y sin hojas”, un paisaje de rocas deshidratadas, hasta cierto punto desahuciado, cuyos “falderíos terrosos, la cabeza pelada de las montañas, la arena de los riachuelos resecos” se clavan en el entorno dándole un aire de yermo y lividez (ibid.: 36). A pesar de que Braulio alegue ser el dueño del pueblo, las montañas, y por extensión, del destino de los comuneros que dependen del agua que él mismo suministra a su antojo, de acuerdo con su ánimo y preferencias, Arguedas logra contraponer dos miradas antagónicas. Por un lado, el individualismo cáustico de Braulio; por el otro, los comuneros (cuya referencia a comunidad, común, es evidente) para quienes el agua, las montañas, no tienen dueño: “Mama-allpa (madre tierra) bota agua, igual para todos” (ibid.: 34). Pero más que nada Arguedas construye un relato que ejerce una crítica profunda a la brutal explotación de los indios (abuso laboral y maltrato que expone una prolongación temporal [el pasado en el presente] pero también socioespacial [una distribución y transposición del poder y jerarquías análogas al periodo colonial]). Lo dice de manera categórica:

—Como en todas partes en Nazca también los principales abusan de los jornaleros —siguió Pantaleoncha—. Se roban de hombres el trabajo de los comuneros que van de los pueblos: San Juan, Chipau, Santiago, Wallawa. Seis, ocho meses, le amarran en las haciendas, le retienen sus jornales; temblando con terciana le meten en los cañaverales, a los algodonales. Después le tiran dos, tres soles a la cara, como gran cosa. ¿Acaso? Ni para remedio alcanzó la plata que dan los principales. De regreso, en Galeras-pampa, en Tullutaka, en todo el camino se derrama la gente; como criaturitas, tiritando, se mueren los andamarkas, los chillek'es, los sondondinos. Ahí nomás se quedan, con un montón de piedra sobre la barriga (ibid.: 30).

La imagen es poderosa. Los hombres, como las rocas inertes del paisaje, se integran a la pedregosidad del entorno, hasta que de esa inercia sólo quede polvo, aridez, sequía pura. Es otro necroespacio donde, en efecto, los comuneros “son para morir como perros” (ibid.: 31). Sedientos y deshidratados, los comuneros devienen formas de vida en descomposición y se definen por esa carencia, la ausencia de agua, a la par que poco a poco se entremezclan y confunden con otro necroespacio, uno terrestre y polvoriento, residuos humanos que permanecerán allí hasta deshidratarse, que serán ingeridos por aves hambrientas, y que pasarán a conformar nuevas capas geológicas: un archivo anacrónico cuyos detritus confeccionan una historia alternativa o contra historia. Dicho de otro modo, serán estos cuerpos abandonados los que constituirán, en un revés marcado por la escasez, los fósiles humanos y no humanos del futuro.

10. INTERVALO: RULFO

Las estratificaciones geológicas del Antropoceno, ya lo hemos dicho, forman capas que pueden leerse como archivos. Estos archivos, en apariencia contingentes, constituyen la expresión soberana que Mbembe refiere claramente al abordar las formas del necropoder, su capacidad de determinar quién puede vivir y quién debe morir y la práctica de control sobre la mortalidad a partir de una definición de “vida” en correspondencia con una manifestación de ese poder. Cuando Arguedas escribe “en todo el camino se derrama la gente” está dialogando, o incluso se adelanta, con otro yermo, como el de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo (1955). Como sugiere Cristina Rivera Garza en *Los muertos indóciles* (2013), “[t]odos sus murmullos. Esos que suben o bajan por la colina detrás de la cual se asoman, ateridas, las luces de Comala” es “la gran necrópolis poblada de exmuertos” (2019: 10). Exmuertos, presuntamente, porque nunca fueron enterrados, o exmuertos, porque la maquinaria del desarrollismo (la “revolución verde”) los fue, con sistemática brutalidad, desplazando y desarraigando, dispersando sus almas en parajes estériles e inhóspitos, lejanos. La crítica Kerstin Oloff observa que los paisajes disecados y despoblados en la ficción de Rulfo — pienso también en “Luvina”, que se publica sólo dos años antes que *Pedro Páramo*— evoca las consecuencias desastrosas que tuvieron en México los experimentos agrícolas y a gran escala, puestos en práctica por el proceso de modernización, el llamado milagro mexicano, que resultó en la creciente pérdida de suelo y posterior desertificación (2016: 80). Así, la materialidad del archivo anacrónico del Antropoceno no sólo desgaja los postulados del progreso moderno sino que se va erigiendo de voces, huesos, piedras, uñas.

11. UTOPIA/DISTOPIA

Menos de cien años después y el flujo hídrico e indispensable para sobrevivir reemerge en otro revés, desde la abundancia. Es el agua, que ya, en términos oficiales, se

encuentra privatizada. Esta fantasía devenida realidad nos asalta, en *El Rey del Agua*, como una propuesta ficcional que ya se materializó. Aquí, el flamante gobernador explota la tecnología para “depurar” el tesoro líquido y exportarlo a países donde empieza a escasear. El agua como propiedad privada: con dueño, pero, en lugar de Don Braulio, es ahora El Tempe Argentino. Esta agua no escasea aún —escaseará luego, en el texto posterior y que cierra la trilogía, *El ojo y la flor*—. El agua como depósito donde yacen cuerpos, organismos. El agua en que los desaparecidos de la dictadura se disuelven y entremezclan con plástico, metales oxidados, basura. Y el agua que también se drena para su consumo. Son paisajes líquidos que, como sugieren Lisa Blackmore y Liliana Gómez al evocar el colapso de la represa Brumadinho en la región de Minas Gerais en el año 2019, albergan historias turbias de flujos capitales, corrientes filosóficas, tradiciones estéticas y traumas residuales que conectan espacios, tiempos y cuerpos de manera distintiva (2). En *El Rey del Agua*, la privatización de H₂O no sólo implica una apropiación de recursos sino la privatización de la memoria, de la memoria colectiva, y del pasado. En Arguedas el pasado común se define a partir de la escasez y un descontento que no necesariamente logra cambiar las condiciones históricas y económicas. En Aboaf, en cambio, es una abundancia que, si bien inestable, se encuentra parcelada. Y en su segmentación, distribución, comodificación y transformación de recurso a producto final, los restos humanos también circulan como mercancías consumibles. No hay que imaginar el agua, la tierra y el aire embotellados. Ese imaginario, como tantos otros, también sortearon las fronteras de las fantasías. Un ejemplo no tan reciente es el film *The Lorax*, dirigida por Chris Renaud (2012). Como en el célebre libro infantil de Dr. Seuss, la vida vegetal es artificial, ya no quedan árboles y, a diferencia del relato, el film incorpora un elemento adicional, ausente en el texto: la comercialización de aire para subsistir. No sólo el aire se encuentra contaminado, sino que, sin árboles, simplemente no hay oxígeno para respirar. El relato de Seuss es categórico: la extracción de árboles como método de enriquecimiento individual implica un futuro sombrío. Un mundo a merced de los dueños del aire (o del agua). La película, diseñada para vender promesas e ilusiones a niños ávidos de finales felices, concluye con la semilla final que abre la posibilidad a un futuro generativo. Hay esperanza. No así en el texto de Aboaf, ni tampoco en el relato de Arguedas o Quiroga. En cierta medida son narrativas distópicas, no tanto porque se ciñan a los parámetros del género sino porque constituyen necroespacios que se insertan de cuajo en una realidad cercana, porque las estéticas del Antropoceno acortan la distancia entre ficción y realidad, pero también entre espacios (u)tópicos / (dis)tópicos. Hasta cierto punto las prácticas estéticas del Antropoceno son estéticas realistas, íntimas y denotan cierta proximidad, porque nuestro universo de escasez y de abundancia inaccesible nos sumerge (¿ahoga?) en un piélago hondo, en las aguas erráticas de lo identificable y lo irreconocible. Y es en esa tensión donde se articulan las formas y las poéticas de lo exiguo y lo copioso, esa cornucopia ficcional que se impone discursivamente para restarle peso e importancia a la devastación ecológica. Son, en suma, necroespacios que, estriados por capas y capas de formas vivientes e inorgánicas, van forjando archivos antropogénicos.

12. BANCO DE (BIO)DATOS

En *El rey del agua*, los remanentes del padre asesinado fluyen por el espacio líquido dotando a este último de información, la cual es extraída para constituir un archivo —otro, divergente— biológico: “El agua cruda trasborda información. Y para que el municipio pueda vender el agua inerte la depuran de bichos, datos y materia. Con esos residuos se armó el banco biogenético. Este nodo era de uno de sus desaparecidos, una traza genética que atrapamos en el río” (2016: 107-108). Esta descripción alude a tres niveles: por una parte, la capacidad del agua para conectar los fragmentos corporales (en este caso del padre desaparecido) y facilitar de este modo la recuperación, reconstrucción y recomposición del pasado. El flujo hídrico como condición de posibilidad para recobrar la ausencia, lo que ya no está, lo que fue forzado a desaparecer, primero, y a disolverse, luego. Lo que fuera forzado a extinguirse: a saber, una extinción forzada.⁷ El agua como método de disolución de las pruebas (esto es, borradura) pero a su vez, y en su reverso, vehículo y contenedor de evidencia. En segundo lugar, y en tanto recurso privatizado, el agua se explota aquí doblemente: por un lado, para construir un banco genético —del mismo modo que hoy los *web trackers* o los “rastreadores” de la web recolectan información sobre los sitios que usamos y visitamos en internet, y analizan ese comportamiento para vender la información —los datos— a empresas comerciales, atentando contra nuestro derecho de privacidad. Este proceso de extracción —“de bichos, datos y materia”— purifica el agua para su instancia final que es la venta para su consumo. El agua, por lo tanto, como materia narrada que entretene las políticas de desaparición con la privatización de recursos y, por extensión, del patrimonio colectivo, incluyendo la memoria. Por último, se vincula con las prácticas extractivas en un sentido más amplio. Si el debate en torno al Antropoceno, Capitaloceno o Plantacionoceno —para citar sólo tres— pretende determinar no sólo la génesis de la crisis, sino también la distribución de responsabilidades a la hora de dilucidar las condiciones para su formación, una cuestión en la que sí hay acuerdo remite a los diversos mecanismos de extracción que han definido al imperialismo europeo en todas sus formas, desde la minería y deforestación, a la explotación de recursos humanos y naturales, la imposición del monocultivo a escala planetaria, y la producción de desechos por medio de la obsolescencia planificada y la sobreproducción de artefactos de consumo, entre otros. Es lo que el economista Norman Girvan denominó “imperialismo extractivo”, esto es, un régimen de poder, ideología y distribución de rentas generadas por la extracción de recursos, y que se manifiesta históricamente por medio de continuidades y cambios. Mientras que Capitaloceno es un término propuesto por James Moore (2015) como alternativa al Antropoceno y para dar cuenta del rol del capital en la imposición de los cambios antropogénicos, el concepto de Plantacionoceno propuesto por Anna Tsing (2015) examina el legado colonial en el uso de la tierra en la extracción de recursos contemporánea. Del impacto industrial y urbano en los entornos naturales y contruidos, a las labores agrícolas y racializadas del monocultivo, todos estos términos

⁷ Utilizo el término extinción según la definición de “terminación o fin de una cosa” (*Oxford Languages*).

exploran prácticas que continúan amenazando los flujos de conocimiento, biomas, cuerpos humanos y animales en espacialidades múltiples.

13. EXTINCCIONES FORZADAS

En la novela *El Rey del Agua* la desaparición de personas también, podemos argumentar, es una forma de extracción. El cuerpo del padre desaparecido fue extraído (“chupado”, como se dice en jerga vernácula) por fuerzas operantes que, aunque difieren en forma y práctica, reemergen hoy a través de políticas neoliberales donde la noción de prescindibilidad es cada vez más visible y palpable. De este modo, las políticas de extracción demuestran que las dinámicas del necropoder reaparecen bajo nuevos métodos, equiparando procedimientos y enfatizando continuidades. Durante el proceso de extracción, los remanentes corporales —partículas minúsculas que se entremezclan con otras, como los microplásticos que abundan hoy en las superficies terrestres y acuáticas— son encapsulados fortaleciendo de este modo, la línea divisoria que separa naturaleza de cultura, lo desechable y lo utilizable, lo impuro y lo puro. En diálogo con la crítica acuciante de Isabelle Stengers en *Otra ciencia es posible* (2017) respecto a la desaceleración de la ciencia, el trabajo científico se encuentra aquí al servicio de la explotación neoliberal, del mismo modo que los experimentos e investigaciones de laboratorio sirven en realidad a las industrias farmacéuticas, y menos al bien común: “[b]astó una minúscula parte del cuerpo que viajó por los ríos desde el Alto Paraná, una parte que captaron en el Delta, para rehacer la traza. Así es como Blanco [en referencia al padre desaparecido] ahora está aquí, en un frasco en el laboratorio, flotando en el agua” (Aboaf 2016: 115). Del mismo modo que los desechos como consecuencia de las industrias extractivas y que se hunden o flotan en la materia geológica y acuática, estos residuos son inseparables de los procesos de colonización (geográficos, ideológicos, culturales e imaginarios) de y en América Latina (y en un sentido más amplio de y el sur global), creando las condiciones para su apropiación, y cuyas vías fluviales conectan a través de diversas rutas los necroespacios periféricos con los centros urbanos de distribución y consumo (Gómez y Blackmore 2020: 1).

14. ISLAS EN CIERNES

En *El ojo y la flor*, la novela que cierra la trilogía iniciada con *Pichonas*, las condiciones se modifican: las continuas sequías, junto a temperaturas cada vez más elevadas, transforman el necropesacio acuoso en un lodazal semiseco:

[n]o era ningún secreto que el canal costero se estaba embancando y cada año era más difícil mantenerlo, pero mientras en Tigre se exportaba el agua, sabían que el dragado se mantendría. Se habían conformado con noticias ambiguas. Los clubes

más viejos estaban clausurados de manera definitiva, ya no podían salir los veleros desde las amarras. Las mujeres y los hombres que caminan en la orilla o se agitan haciendo ejercicio disimulan lo evidente: el barro desnudo de agua mezclado con la basura es un espejo del desastre en el que nadie quiere mirarse” (Aboaf 2019: 123).

El canal es ahora “artificial”; en las escaleras que conectan el muelle con el ex-río pueden verse “las viejas marcas del agua” (ibid.). Dice la narradora: el “canal hace rato que es una ficción. Y a San Isidro ya le crecieron dos islas” (ibid.). Así, lo que antaño fuera un río, agua abundante que se extraía en forma industrial para su exportación y comercialización, se corresponde, además, con un legado colonial a partir del cual América Latina continua, como lo hiciera durante el boom exportador de finales de siglo XIX y comienzos de XX, exportando materia prima (ya sea bananas, café, maíz, cacao, petróleo, minerales, carne, soja, flores, o agua). Y el ex-río, cediendo a los efectos antropogénicos, a su merma y agotamiento por medio de la extracción hídrica, deviene por lo tanto un necroespacio, un archivo anacrónico o, como lo define la narradora, un “cementerio húmedo” donde emergen “cadáveres gigantes” al igual que “gente muerta” (ibid.: 178). Así, el Tigre, convertido en un “cementerio de agua, otro de los negocios abandonados” por el Rey del Agua fue “parasitado por quien quiso chupar su néctar” (ibid.: 102).

15. CODA

Si bien urge explorar formas creativas y fructíferas de reflexión como así también modos innovadores de imaginar, las expresiones estéticas del y en el Antropoceno se plasman en el punto que confluyen, como sugiere Jaime Vindel, “la experiencia bruta de la realidad y las proyecciones imaginarias que asocian la modernidad industrial a una determinada construcción discursiva” (2020: 17). Vectores ambos que organizan y (re)ordenan itinerarios extractivos, las dinámicas y tensiones históricas entre lo que está y lo que se extingue/ extinguió, y entre la carencia y la abundancia. Los archivos anacrónicos del Antropoceno inscriben, pues, en sus estratos, los restos de historias que la Historia descartara, a su vez que la cuestiona e impugna. En este sentido, la narrativa, la poesía y el arte también reorganizan las complejas interdependencias, enredos y contrapuntos, más allá de lo a que aspiran: esto obedece a que el Antropoceno no ingresa exclusivamente bajo la forma de tópico, contenido o motivo, sino que, por el contrario, intersecta la escritura, la vida, los afectos, los métodos de reflexión y la experiencia sensorial. Si las estratificaciones geológicas del Antropoceno forman capas que pueden leerse como archivos, también la narrativa, la poesía y el arte ofrecen la posibilidad para que un ethos situado y ecológico dé lugar a alianzas colaborativas y ensamblajes estéticos generativos.

OBRAS CITADAS

- Aboaf Claudia. 2016. *El Rey Del Agua*. Alfaguara.
- _____. 2019. *El Ojo y La Flor*. Alfaguara.
- Alaimo Stacy. 2010. *Bodily Natures: Science Environment and the Material Self*. Indiana University Press.
- Arguedas, José María. 1983. "Agua", en *Relatos Completos*. Losada; Alianza, 23-41.
- Beck, Ulrich. 2004. *Risk Society: Towards a New Modernity*. Thousand Oaks; Sage Publications.
- Braidotti, Rosi. 2007. "Bio-Power and Necro-Politics." Publicado originalmente como "Biomacht und nekro-Politik. Überlegungen zu einer Ethik der Nachhaltigkeit". *Springerin, Hefte für Gegenwartskunst*, Band XIII Heft 2, Frühjahr, 18-23. <https://issuu.com/rosibraidotti/docs/biopower>: 1-8.
- DeLoughrey Elizabeth y George Handley. 2011. *Postcolonial Ecologies: Literatures of the Environment*. Oxford University Press.
- Didi-Huberman, Georges. 2011. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo.
- Farrier, David. 2019. *Anthropocene Poetics: Deep Time, Sacrifice Zones, and Extinction*. University of Minnesota Press.
- Fornoff, Carolyn y Gisela Heffes. 2021. *Pushing Past the Human in Latin American Cinema*. State University of New York Press.
- French, Jennifer, y Gisela Heffes. 2020. *The Latin American Ecocultural Reader*. Northwestern University Press.
- Gomez, Liliana y Lisa Blackmore. 2020. *Liquid Ecologies in Latin American and Caribbean Art*. Taylor and Francis.
- Huggan, Graham y Helen Tiffin. 2010. *Postcolonial Ecocriticism: Literature Animals Environment*. Routledge.
- Iovino, Serenella. 2018. "Material Ecocriticism". En Braidotti, Rosi y Maria Hlavajova (eds). *Posthuman Glossary*. Bloomsbury Academic, 113-114.
- Iovino, Serenella y Serpil Oppermann. 2014. *Material Ecocriticism*. Indiana University Press.
- Latour, Bruno. 2014. "Agency at the Time of the Anthropocene." *New Literary History*, 45.1: 1–18. <https://doi.org/10.1353/nlh.2014.0003>
- Mbembe, Achille. 2003. "Necropolitics." *Public Culture*, 15.1: 11–40. <https://doi.org/10.1215/08992363-15-1-11>
- _____. 2001. *On the Postcolony*. University of California Press.
- Meadows, Lucien Darjeun. 16 de julio 2021. "Circling Elo: A Meditation." *New England Review*. <https://www.nereview.com/2021/02/11/lucien-darjeun-meadows/>
- Moore, James W. 2015. *Capitalism in the Web of Life. Ecology and the Accumulation of Capital*. Verso.
- Oloff, Kerstin. 2016. "The 'Monstrous Head' and 'The Mouth of Hell': The Gothic Ecologies of the 'Mexican Miracle.'" En Anderson, Mark y Zélia M. Bora (eds.). *Ecological Crisis and Cultural Representation in Latin America*. Lexington Books, 79–98.

- Pratt, Mary Louise. 2022. *Planetary Longings*. Duke University Press.
- Quiroga, Horacio. 2004. "Los Pescadores de viga". En *Cuentos completos*. Biblioteca Ayacucho, 133-139.
- Rivera Garza, Cristina. 2019. *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desappropriación*. Primera edición digital (ebook).
- Stengers, Isabelle. 2017. *Une autre science est possible*. Editions La Découverte.
- Tsing, Anna Lowenhaupt. 2015. *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton University Press.
- Vindel Jaime. 2020. *Estética fósil: imaginarios de la energía y crisis ecosocial*. Arcádia; Macba.
- Wizisla, Erdmut. 2015. "Preface". En Benjamin Walter et al. *Walter Benjamin's Archive: Images Texts Signs*. Verso, 10-17.