

ANDERMANN, JENS. 2018. *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago: Metales Pesados. 462 páginas

En su libro *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*, Jens Andermann define el trance como “aquello que (...) vuelve a ensamblar en el inconsciente, el espacio y el tiempo del sujeto y la comunidad escindidos por una violenta historia de desplazamiento y rupturas temporales” (22). Esta *violenta historia* a la que hace referencia Jens Andermann tiene su origen en la expansión europea del siglo XVI y la destrucción de otras formas de experimentar el tiempo y el espacio por el modo de producción capitalista, particularmente el reordenamiento del entorno para la extracción intensificada de recursos. Más importante aún para el propósito del libro, es que esta historia genera su propia forma estética: el paisaje, esa tecnología de la mirada fabricada en el seno del aparato colonial para conocer, clasificar y calcular el mundo desde el punto de vista privilegiado de un sujeto intangible cuya experiencia representa, a la vez, la sublimación de una pérdida -la de la tierra como valor de uso. En este sentido, afirma Andermann, el paisaje necesariamente externalizaría la violencia que constituye su objeto, generando la representación utópica de un espacio tiempo más allá del capital en el que la acumulación se presenta como infinita. Esto, advierte el autor, entra en plena crisis con la modernidad tardía, en la cual se ha “generalizado a escala planetaria el estado de escisión y desarraigo” que “el capitalismo, en su fase neoliberal, sigue forzando sobre la mayoría de la humanidad en zonas de excepción donde se funda y desfonda el régimen de acumulación” (22).

La pregunta que Andermann interpone en este punto, como lo ha venido haciendo gradualmente a través de fascinantes intervenciones,<sup>1</sup> es si el paisaje, al presentar una imagen despolitizada la naturaleza, “¿no sería un marco problemático a la hora de enfrentarnos a un horizonte biopolítico, a un poder que se fundamenta precisamente al tomar lo viviente como objeto?” (341). Asimismo, la experiencia estética que evoca el paisaje, “¿Puede (...) proveer hoy un ‘saber ver’ (y un saber tocar, oír, oler) que nos ayude a deshacer el ensamblaje técnico-cognitivo que nos constituyó en sujetos ante un mundo objetivado?”. Andermann interpone estas preguntas en un contexto estético político en el que los avances en el control tecnológico de la vida han empujado al arte de la modernidad latinoamericana a desligarse del paradigma sujeto/objeto de la forma paisaje para acoger los nuevos ensamblajes entre lo orgánico y lo inorgánico, poniendo en crisis los límites de lo humano al punto de hacerlo entrar en trance y así “hablar una lengua futura (...) comprensible sólo en el intersticio pero que ya anuncia (...) la posibilidad de *otra* convivencia: de un mundo diferente” (22).

<sup>1</sup> Por ejemplo, en la introducción de Andermann al libro *Natura: Environmental Aesthetics After Landscape* (Jens Andermann, Lisa Blackmore, Dayron Carrillo Morell, eds., Zurich, Diaphanes, 2018), así como en los ensayos “Paisaje: imagen, entorno, ensamble” (*Orbis Tertius* XIII, 14, 2008), “Expanded Fields: Postdictatorship and the Landscape” (*Journal of Latin American Cultural Studies: Travesía* 21, 2, 2012: 165-187), “El infierno santiagueño: sequía, paisaje y escritura en el Noroeste argentino” (*Iberoamericana* XII, 45, 2012: 23-43), “Placing Latin American memory: Sites and the politics of mourning” (*Memory Studies* 8, 1, 2015: 3-8) y “Despaisamiento, inundo, comunidades emergentes” (*Corpus* 8,2, 2018, en línea).

Ahora bien, si el problema abordado por Andermann en *Tierras en trance* es de tan alto calibre conceptual, la manera en que el libro lo aborda no es menos sofisticada. Estamos frente a una obra mayor de iluminación teórica, un tratado estético y en ocasiones un tratado epistemológico en el que los materiales han sido cuidadosamente seleccionados y organizados para presentar los problemas del libro y ensayar respuestas. Punto aparte merece también el método de lectura que emplea Andermann, quien empieza cada capítulo y cada sección con el análisis de una obra en particular -pinturas, fotografías, poemas, filmes, instalaciones- para emplazar desde ahí las reflexiones del libro en un acto de profunda apertura analítica: “¿Por qué no hacerle a un edificio o un parque (...) las preguntas que le haríamos a un poema o un cuadro, preguntas acerca de las historias que narra sobre ese lugar, y de cómo lo acomoda a nuestras miradas y nuestros cuerpos para que lo habitemos?” (141). Con este gesto se descubre el propósito de Andermann de poner en escena un canon alternativo de la modernidad estética de América Latina, no tanto porque este represente una alternativa al canon oficial sino porque estas son obras que desafían la idea de unidad artística y habitan los espacios intersticiales entre lo político, lo estético y lo eco-social en que transitan lo humano y lo no humano.

*Tierras en trance* está organizado en cinco capítulos, además de una introducción y una sección de conclusiones. En el primer capítulo del libro, “Viaje accidentado: vanguardia y velocidad” (31-94), Andermann estudia una serie de escrituras errantes que dieron forma al “viaje de la vanguardia” por América Latina. Se trata del redescubrimiento del Nuevo Mundo por parte de los artistas de vanguardias a inicios del siglo XX desde la percepción alterada que produce la máquina: medios mecánicos de representación y transporte como la fotografía y el cine, el automóvil, el ferrocarril, y el avión. A partir de notas de viaje de autores como Carpentier, Huidobro, Lúcio Costa, Le Corbusier, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Roberto Arlt, Victoria Ocampo, Drummond de Andrade, entre otros, Andermann estudia el paso del paisaje al pasaje a causa de la implicación entre naturaleza y movimiento, enfocándose “más que la confluencia, (...) [en] la *divergencia* entre un viaje mecanizado y su escritura” (76). Esta divergencia se expresa en el encuentro de tiempos contradictorios que caracteriza a la cultura latinoamericana tanto urbana como rural, pero sobre todo en el momento en que el viaje de la vanguardia se revela como accidente, como viaje imposible o incompleto en el que predominan las dificultades naturales, culturales y materiales, como se puede apreciar en el desastroso viaje de Roger Courteville plasmado en *La première traversée de l'Amérique du Sud en automobile, de Rio de Janeiro à La Paz et Lima* (1930), o en el turbulento viaje de Eisenstein a México, en el que en 1931 el cineasta ruso experimentó en Oaxaca un fuerte terremoto. Andermann explica esta poética del accidente como la insurgencia del entorno en el montaje, cuya emergencia telúrica revela los efectos cada vez más nocivos del entramado capitalista que componen el Estado, la industria turística y de transportes la extracción de petróleo: “lo que se interpone entre viajero y paisaje es la violenta expansión [de una] máquina extractiva que avanza sobre las campañas y sus bordes silvestres, agotando sus recursos vitales y desencadenando conflictos violentos entre vidas humanas y no humanas” (92).

En el segundo capítulo, “Elementos naturales: arquitectura, jardín, modernidad” (95-174), Andermann estudia la respuesta del modernismo arquitectónico a esta insurgencia ambiental que se produce con el avance del proyecto desarrollista en América Latina. Siguiendo las ideas de Le Corbusier sobre ambiente y arquitectura, el proyecto de los modernistas latinoamericanos será *emplazar* lo moderno en el entorno como respuesta a la creciente pérdida de espacios naturales debido al avance urbanístico, generando un diálogo visual entre el espacio construido y el ambiente americano, como se puede ver en la Casa Azul de Juan O’Gorman, los Jardines del Pedregal de Luis Barragán, o las obras paisajísticas de Burle Marx en Brasilia. La proliferación de parques nacionales en América Latina durante los años treinta y cuarenta responde asimismo al avance del Estado desarrollista sobre las regiones australes. Andermann analiza en este punto las obras de Alejandro Bustillo en el Parque Nacional Nahuel Huapi y la Patagonia argentina, principalmente el majestuoso Hotel Llao Llao en Bariloche, entendiéndolas como expresiones de un modernismo regionalizando que busca expresar lo nacional a través de la belleza natural domesticada. Cabe agregar que, en estos proyectos de conservación y turismo, así como de acumulación espacial y natural –que son también los de Pucón, Puerto Varas y Puyehue en el lado chileno- las comunidades originarias de la zona son simbólicamente apropiadas a la vez que marginadas y desposeídas, quedando como citas sin referente dentro de estas nuevas configuraciones territoriales diseñadas para la extracción planificada de recursos.

El tercer capítulo, “La naturaleza insurgente” (175-246), es una fascinante relectura de la novela regionalista y sus derivaciones testimoniales y políticas desde la óptica del Antropoceno, o la época geológica de los seres humanos. Andermann sostiene que el viaje accidentado de la vanguardia se transforma en el regionalismo en los viajes infernales narrados por autores como Juan Rulfo, Horacio Quiroga, Graciliano Ramos o João Guimarães Rosa por las fronteras extractivas de América Latina, en donde los efectos del avance capitalista en el interior –deforestación, erosión de suelos, éxodo rural- ejercen violencia sobre el sujeto y sus medios de representación. De acuerdo a Andermann, esto apunta hacia la insurrección ambiental que penetra al regionalismo y que lo instala como una historia temprana del Antropoceno, en tanto “quiebre [o] desacoplamiento crítico entre voz y escritura” producto de las “crisis ambientales surgidas [...] de la inserción disfuncional, colonial-extractiva, de la frontera silvestre en la economía capitalista”. Uno de las secciones más sugerentes del capítulo se centra en las tempranas reflexiones de Bernardo Canal Feijoo en torno a la degradación ambiental que vive el noroeste argentino, desde donde deriva la noción de *despaisamiento* o pérdida simultánea de paisaje y de país (216). Otra sección particularmente atractiva tiene que ver con las continuidades y diferencias que Andermann observa entre la novela de la selva y el testimonio guerrillero. Así, a lo largo del capítulo, Andermann demuestra de qué manera la literatura latinoamericana del mediados del siglo XX visualiza las zonas de contacto donde se negocia el régimen biopolítico de la vida, poniendo atención en aquellas formas de expulsión y muerte de la máquina antropológica, así como en las alianzas de las comunidades surgidas de la precariedad ambiental.

En el cuarto capítulo, “El giro ambiental: del marco al medio” (247-336), Andermann se mueve desde la literatura regionalista al arte de los años sesenta, centrándose en la crisis que esta introduce en el régimen estético por medio de la “no especificidad del acto creativo”. A través de sugerentes análisis de la obra de Hélio Oiticica, Antonio Manuel o Ana Mendieta, y las intervenciones de *Tucumán Arde*, el C.A.D.A o el proyecto de ciudad abierta Amereida, Andermann estudia la desarticulación del soporte material, el desborde del espacio tiempo institucional y la inscripción del gesto del artista en la materialidad viva del cuerpo o del paisaje en el arte latinoamericano de la neo-vanguardia. Esto puede verse brillantemente expuesto en la sección sobre Ana Mendieta hacia el final del capítulo, en donde Andermann analiza los *Earth Body Works* de la artista cubano-americana como intentos por inscribir prácticas de duelo en sitios marcados por industrias extractivas o violencia racial o de género que, al usar a la tierra como soporte artístico y político, demandan una política de lo viviente que incluya los cuerpos precarizados de los migrantes y expulsados por la dominación bio-imperialista (336).

El quinto capítulo, “Después de la naturaleza: memorias, derivas, transmutaciones” (337-423), Andermann comienza examinando la función reveladora del paisaje en *Nostalgia de la luz* y *El botón de nácar* de Patricio Guzmán. En estos documentales, afirma Andermann, el paisaje del Desierto de Atacama o de Tierra del Fuego aparece como un dispositivo de memoria capaz de abrir capas temporales y energías cósmicas sin poder realmente dar cuenta de los profundos conflictos socio-ambientales que estas regiones viven producto de la extracción minera o la deforestación en la actualidad. El caso de Guzmán sintetiza así una de las tesis principales del libro: la incapacidad de la forma paisaje de exhibir la violencia neo-extractiva, la implicación del cuerpo en la naturaleza y la alteración de la naturaleza por la tecnología. En esa dirección, sostiene Andermann, las nuevas tendencias artísticas buscan situar al paisaje en el límite de lo real, fijándose en aquello siniestro que surge del entorno y desde lo cual se vislumbra lo “in-mundo post-humano” que acecha lo viviente. El capítulo emprende entonces un análisis del paisaje de la post-dictadura en el Cono Sur, enfocándose en la apropiación del espacio por prácticas de duelo colectivo que revelan la imbricación entre naturaleza y violencia, como puede verse en los parques de la memoria de Chile, Argentina o Uruguay. La siguiente sección se centra en lo que Andermann denomina “cine neorregioanalista”, esto es, un conjunto relativamente amplio de filmes a medio camino entre la ficción, el documental y el archivo que usan el espacio periférico como campo de experimentación con la memoria, el punto de vista del sujeto y su relación con el entorno. Examinando *Papá Iván* (2000) de María Inés Roqués, *Los rubios* (2003) de Albertina Carri o *M* (2007) de Nicolás Prividera, entre muchos otros, Andermann describe cómo estas cintas hacen un uso liminal del paisaje, generando imágenes pobres que no solamente impiden fijar el sentido del cine, sino que también abren la puerta para formas de vida precaria desde donde se articulan poéticas y políticas del devenir. El capítulo finaliza con una sección sobre obras de bioarte y arte ecológico de artistas como Luis Fernando Bénédict, Andrea Juan y María Teresa Alves, entre varios otros, en las cuales Andermann observa no solo la indistinción entre arte y ciencia, sino que también la propia in-especificidad de lo viviente.

En las conclusiones del libro (425-436), Andermann vuelve a la literatura por medio del análisis de dos poemas de Juan L. Ortiz y Joao Cabral de Melo Neto, respectivamente, con el propósito de reafirmar cómo la in-especificidad de las prácticas artísticas contemporáneas no tiene que ver con renunciar a la experiencia estética, sino con entenderla como “aquello que nos distingue y nos constituye en humanos y sujetos” (425). Esto es, el poder de afectarnos al punto de hacernos participar en la materialidad sensible, en una acción mutuamente formativa entre sujeto y naturaleza. El libro propone así sumergirse en la in-especificidad del arte para entender la espesura del entorno, en donde la vida negocia a diario con las estrategias necropolíticas del capital para dar salida a nuevas alianzas semióticas y políticas. Esto demuestra hasta qué punto *Tierras en trance* se construye a partir de una centralidad del proyecto de vanguardia, cuya noción de campo expandido además de exponer la crisis estética y ecológica del paisaje, sirve como zona de emergencia para ecologías alternativas que borran igualmente los límites de lo humano y lo no humano. Este énfasis en la vanguardia como zona experimental de una modernidad capitalista que, pese a todo, se instala por medios violentos, hasta cierto punto exhibe una idea de historia en la que el capital al final siempre encuentra un modo de ganar la partida. Quizá esto explique también el énfasis de Andermann en Brasil, Argentina y México como ejemplos más elaborados de la modernidad hegemónica en América Latina y que en ocasiones dificulta leer procesos *defectuosos* y por tanto menos transparentes en el mapa latinoamericano.

La in-especificidad del arte como premisa, por otra parte, quizá no deje ver con total claridad cuáles son los procesos históricos de producción de valor que acompañan el extractivismo en América Latina y que determinan bio-políticamente la fuerza de trabajo y el ambiente en que esta se inscribe. En efecto, no sabemos con certeza la verdadera dimensión de los procesos extractivos que han provocado las crisis ambientales que luego irrumpen en los textos regionalistas o en los proyectos artísticos de la neo-vanguardia, esto es, las cadenas de valor, las tecnologías de extracción y las imbricaciones de la industria con la comunidad que preserva y expulsa en un régimen de producción tanto de vida como de muerte, especialmente en territorios indígenas. Sin duda que una investigación de ese tipo encubriría por otro lado las dinámicas con que el arte aborda estas crisis, pero un trabajo que pueda combinar ambas dimensiones, la del arte y la de la industria extractiva, especialmente desde la producción de valor tanto estético como material, aparece en el horizonte, gracias a los enormes hallazgos que constituyen el libro de Andermann, como un desafío necesario y ahora realizable para las humanidades ambientales.

J. Sebastián Figueroa  
University of Pennsylvania  
juliof@sas.upenn.edu

