

Jan Knobloch

Solastalgia especulativa

Pérdida del lugar amado en la producción literaria y artística argentina (Nieva, Villar Rojas, Giron)

La novela *La infancia del mundo* (2023), de Michel Nieva, comienza con un mapa de Argentina en el año 2272. Tras el deshielo de los glaciares, amplias zonas del país han desaparecido en el océano (Fig. 1). El mapa, dibujado por el artista Gustavo Guevara, espacializa la lógica temporal de la pérdida, situando Buenos Aires, su provincia y vastas regiones de la Patagonia¹ bajo el nivel del mar. Los Andes patagónicos en el suroeste del país ahora forman un archipiélago. Un canal, siguiendo el modelo del de Panamá, atraviesa el continente de este a oeste, facilitando la navegación interoceánica y generando considerables ingresos fiscales. La región pampeana, ese paisaje emblemático que ha sido objeto de innumerables reescrituras literarias desde los textos fundacionales de Echeverría, Sarmiento y Hernández, se encamina hacia su próxima —y posiblemente definitiva— transformación en el Caribe Pampeano. La cartografía de la ausencia precede entonces al paisaje textual de la novela. Su lógica conjetural prolonga las tendencias actuales de explotación y destrucción de los ecosistemas. Funciona como una lectura concreta de lo que Jens Andermann, en su obra clave *Tierras en trance* (2018), ha denominado el “despaisamiento”: el agotamiento del paisaje como forma adecuada para representar el entorno, y la “cancelación de cualquier relación entre hombres y ambiente que no estuviese regida por una destructividad radical” (Andermann 2018: 216).

Como ha destacado Jörg Dünne, entre otros, los mapas y atlas se convirtieron ya al principio de la Edad Moderna en un medio para la “imaginación cartográfica” (Dünne 2011). Más que para la orientación en el espacio físico, sirven para el viaje ficticio del lector, quien recorre con el dedo las regiones extranjeras. Según Dünne, los mapas son un motor de narración (2012: 71–87). En la obra de Nieva, el mapa suscita un viaje mental hacia un futuro que nos es ajeno y que, sin embargo, podría ser el nuestro. De este modo, el mapa genera la presencia paradójica de la desaparición de la tierra; la *terra incognita* que indica no está ya espa-

1 Con la desaparición de la Patagonia, se pierde precisamente la región de Argentina que, tanto en el imaginario nacional como en el occidental, se considera comúnmente como el último vestigio de naturaleza virgen. Algunas obras de Mónica Giron deconstruyen este imaginario.

Jan Knobloch, University of Cologne



Fig. 1: Catinga: Argentina, Mapa político, año 2272. Extracto de la novela *La infancia del mundo* (2023), de Michel Nieva. © Catinga (Gustavo Guevara). Cortesía del artista, el autor y editorial Anagrama.

cial, sino temporalmente más allá de lo conocido. La geohistoria ficticia inherente al mapa simboliza la alienación de un planeta dañado, cuyos paisajes ya no transmiten una sensación de pertenencia, sino más bien una interrupción de la relación establecida entre el lugar y la identidad de las personas.

No obstante, algo permanece invisible en la representación abstracta del mapa. Las emociones y texturas afectivas, así como los efectos psicológicos que acompañan la desaparición del paisaje, quedan ocultos en la perspectiva distanciada. En una serie de ensayos, el filósofo medioambiental australiano Glenn Albrecht ha desarrollado el concepto de solastalgia para describir la relación entre la “salud psíquica” y la “salud de la tierra” (2005: 42, traducción mía). Según Albrecht, el daño o la destrucción de un lugar querido, ya sea por desastres naturales o, especialmente, por prácticas humanas como la deforestación o la minería a cielo abierto, produce un sufrimiento psíquico específico. Se trata de la pena que surge por la pérdida de un territorio, la experiencia del desvanecimiento de la identidad basada en un sentido de lugar, y la ausencia del consuelo que procura el enlace con el paisaje. Esta pena es política, ya que se vincula con un fuerte sentido de injusticia o impotencia (Albrecht et al. 2007: 96). La solastalgia, según la formulación célebre de Albrecht, “is the pain or sickness caused by the loss or lack of solace and the sense of isolation connected to the present state of one’s home and territory [...], a form of homesickness one gets when one is still at ‘home’” (2005: 45).

A continuación, este artículo delinea cómo ciertas representaciones literarias y artísticas del presente argentino convierten la desaparición de los paisajes del Holoceno en lo que podría denominarse *poéticas o estéticas especulativas de la solastalgia*. La novela de Nieva, por ejemplo, indaga sobre qué tipo de conexión perdura con los lugares desaparecidos cuando los contemplamos desde un futuro a 250 años de distancia. Así, este artículo sigue las investigaciones recientes sobre el concepto de solastalgia (Galway et al. 2019), en particular el ensayo de Julia E. Kiernan, “Situating Solastalgia within Climate Fiction” (2022), donde Kiernan argumenta que la solastalgia es un “narrative device operative within cli-fi” que vincula la representación de paisajes con cuestiones de salud mental y física (2022: 68). En la literatura, estos paisajes degradados, complejos híbridos de naturaleza-cultura, actúan sobre los cuerpos y las psiques de las figuras humanas. Para ahondar y diferenciar esta idea, el presente artículo demuestra que, en las obras especulativas que adoptan una distancia más amplia con el presente², la solastalgia no solo es una extensión o conjetura de los efectos psicológicos conocidos hoy, sino que el sentimiento se transforma de manera sustancial, a veces de manera fantástica. Para designar esta transformación, el ensayo introduce el término de *solastalgia especulativa*. Es

2 El texto que aborda Kiernan, el relato “Sinners in the Hands of an Angry God” (2019), de Joyce Carol Oates, se sitúa en un futuro próximo apenas distinguible del presente. En él, las catástrofes ecológicas que actualmente afectan la costa oeste de los Estados Unidos (corrimientos de tierra, incendios forestales, paisajes tóxicos) se desplazan hacia la costa este, hasta entonces considerada indemne.

un marco teórico para describir obras literarias, así como obras de arte contemporáneo, que representan el vínculo entre el estado de los ecosistemas y la psique humana en mundos marcados por una ruptura o un elemento diferenciador, lo que Darko Suvin llama el “novum” (cf. 1979: 63–84). Finalmente, el ensayo sugiere que las solastalgias especulativas de Latinoamérica tienden a diferir de sus homólogas europeas y norteamericanas. Como señala Kiernan, el *cli-fi*, género principalmente anglófono, suele representar experiencias de “duplicidad”: la toma de conciencia de que uno vive en un mundo cambiado, pero intenta desesperadamente mantener la apariencia de un pasado cómodo, cada vez más distante (Kiernan 2022: 67).³ Las ficciones latinoamericanas, en cambio, critican este deseo, porque a menudo se narran desde la perspectiva de clases o grupos marginados para quienes el privilegio de un pasado confortable siempre ha sido inseguro. Al contrario, resaltan con más fuerza la *continuidad* entre la solastalgia del presente y las políticas destructivas del pasado, es decir, la colonización y el extractivismo.

Solastalgia e ironía posthumana en Michel Nieva

La infancia del mundo es la tercera novela de Michel Nieva. Pertenece, como *Ascenso y apogeo del imperio argentino (1868–2479)* (2018) y *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* (2013)⁴, a un género nuevo que Nieva denomina “gauchopunk” (2023a: s. p.). Compuesto por dos tradiciones opuestas, se trata esencialmente de una relectura paródica de la historia literaria argentina “en clave cyberpunk” (González Johansen 2021: 55). Lo que Nieva integra de este subgénero de la ciencia ficción es una visión distópica del futuro, generada por los efectos destructivos del progreso tecnológico, acompañada por una decidida “renuncia a la literatura” (Nieva 2023a: s. p.). En su colección de ensayos titulada *Tecnología y barbarie* (con una clara alusión a la oposición sarmientina), Nieva ha teorizado el gauchopunk como un cyberpunk nacional cuyo padre fundador sería el Sarmiento utópico de *Argirópolis* (1850). Tenemos aquí la operación central de su escritura: un gesto de apropiación irónica, presente en obras como *El año del desierto* (2005), de Pedro Mairal, pero que, en el caso de Nieva, implica la combinación de los *topoi* de la

³ Nótese el alto estatus social de los personajes en el cuento de Oates, analizado por Kiernan. Casi todos provienen de la clase alta intelectual de la Costa Este.

⁴ Los dos textos anteriores son más bien colecciones de cuentos, combinados con excursos y metadiscursos ficcionales ligeramente conectados. Aunque en *La infancia del mundo* la cohesión entre los episodios es más pronunciada, aquí también los capítulos podrían funcionar de manera aislada, como demuestra la publicación de la primera parte de la novela en forma de cuento por la selección Granta de 2021.

literatura argentina del siglo XIX con motivos futurísticos propios del imaginario *sci-fi*. Esta estrategia de reescritura también incluye otras operaciones, como el *queering* de la tradición, la reconfiguración contrafáctica de la historia nacional o el juego borgiano con los niveles de narración, descontextualizando lo conocido. Una de las consecuencias que tiene la escritura intertextual de Nieva es la producción de un efecto cómico deliberadamente irreverente. Se puede pensar, por ejemplo, en el cuento “Sarmiento Zombi”, que narra la reanimación del cadáver conservado del autor del *Facundo* (Nieva 2013: 55–88), o en “El soneto de Perón” (2018: 31–56), donde el hallazgo de unos sonetos queer del político, que lo identifican como hermafrodita, hacen percibir la posibilidad de una Argentina diferente.

En concordancia con esta poética, en *La infancia del mundo*, Nieva distorsiona la solastalgia del futuro a través de una *ironía posthumana*. Este sentimiento pertenece menos al género de la ficción climática y más al cyberpunk. Su transformación se evidencia en otro mapa, introducido en la segunda parte de la novela (cf. Nieva 2023b: 77). Con el calentamiento planetario, la Antártida, actualmente la región terrestre más hostil a la vida, se ha convertido en el último territorio donde quedan condiciones de vida agradables. Pero mientras la clase alta y móvil se ha retirado al templado refugio de esta “Antártida Argentina”, los menos privilegiados siguen viviendo en el recalentado Caribe Pampeano, centrado en la contaminada ciudad de Victorica. Así, la ironía del mapa revela que la sensación de habitar un paisaje perdido o destruido está fuertemente ligada a la movilidad de los individuos, quizás el indicador social más decisivo en el futuro climático. La reordenación geográfica de la oposición Norte-Sur no se traduce en una reordenación social. Pero hay más. Mientras que el primer mapa contiene referencias a las guerras de exterminio contra los indígenas en el siglo XIX⁵, el segundo alude a las reclamaciones territoriales superpuestas de Chile, Reino Unido y Argentina en la Antártida contemporánea. Las guerras del pasado, la política actual y la desigualdad del futuro se corresponden en la yuxtaposición del mapa. Como explica Nieva en una entrevista, la violencia del siglo XXIII es una continuación de la “violencia política contra cuerpos y territorios fundante en la Argentina” (2023a: s. p.). El mapa, al articular los distintos tiempos, transmite “la idea central de que las violencias que no son reparadas tienen algo de anacrónico, se repiten una y otra vez” (Nieva 2023a: s. p.).

En la novela, el régimen panóptico del mapa se enfrenta a los relatos de los personajes, que ofrecen perspectivas desde abajo. La historia sigue las vivencias de

5 Victorica, la ciudad de contrabandistas donde vive el proletariado en la novela, fue fundada en el contexto de la denominada “Conquista del Desierto”, no lejos de donde Lucio V. Mansilla, autor de *Una excursión a los indios ranqueles* (1870), encuentra al cacique Mariano Rosas. Según Nieva, el lugar simboliza la expulsión y matanza brutal de los indígenas (Nieva 2023a: s. p.).

dos protagonistas adolescentes en los barrios marginales de Victorica. Primero hablemos del “niño dengue”, un mosquito humanoide estigmatizado por su forma híbrida y que cambia de género en el transcurso de la trama, convirtiéndose en “mami dengue” (Nieva 2023b: 74) para dar origen a un enjambre de mosquitos. La afirmación de su nueva identidad, en forma de un *Bildungsroman* paródico, se acompaña de una historia de venganza. Asesinando y contagiando “a la gente rica y a los turistas extranjeros que tantas penurias habían causado a su madre y, por transitividad, a ella misma” (28), la niña dengue y su descendencia transforman los cuerpos de los ricos en una “cremosa pasta” (71) de la que se alimentan sus larvas. Desde el principio, la novela deja en claro que las mutaciones y el contagio del virus son consecuencias de la contaminación del paisaje en Victorica, “un miserable aguantadero de plástico y escombros en el que se incubaba todo tipo de aberraciones” (22). El contagio llega tan lejos que inaugura una nueva etapa posthumana en la historia de la Tierra, caracterizada como “mosquitósfera” (142). Pero a diferencia de la ficción climática, en Nieva el “virus” causado por la destrucción del paisaje se personifica en un protagonista que cuenta con la simpatía del narrador. Considerando el “gaucho-punk” como un género político, Nieva presenta las mutaciones del niño dengue como la fuente de una nueva subjetividad. Esto resuena con las famosas “insect politics” de la película *The Fly* (1986), de David Cronenberg, mencionada por Nieva entre sus inspiraciones. Lo abyecto, el horror corporal y la narrativa de la infección presentados por la novela simbolizan el retorno violento de lo excluido, en al menos dos sentidos: como revuelta social del proletariado (la visibilización del otro social, alimentándose de la destrucción de los cuerpos de los ricos) y como revuelta del sistema Tierra, que se rebela contra su ocupante o colono humano. El impacto que el paisaje destruido tiene en la salud humana se encarna en la figura del virus contraatacando.

Sería fútil intentar trazar aquí la trama o la imaginación proliferante, barroca, de la novela en todas sus líneas. Hay que mencionar, sin embargo, al antagonista de la niña dengue, El Dulce. Se trata también de un chico de origen humilde, que se involucra en el negocio de contrabando de su hermano para adquirir la costosa consola de videojuegos “Pampatronics”. En este proceso, se encuentra con una piedra telepática, una “incomprensible forma geológica ancestral” (Nieva 2023b: 33), que habla con la voz de la Tierra primigenia, “nada menos que la sabiduría de la primera infancia del mundo” (36). La piedra, cuyo descubrimiento tendrá consecuencias tan graves para la humanidad como la mutación del niño dengue, ha surgido durante perforaciones profundas en el suelo realizadas por YPF después del deshielo de los glaciares para extraer hidrocarburos (33–34). De nuevo, la novela vincula estrechamente el paisaje y la salud humana, la destrucción extractiva de la naturaleza y la aparición de nuevas formas de patología, tanto físicas como psicológicas. Tras el hallazgo, el asentamiento del

Dulce es cerrado con un cerco sanitario, y la piedra, con sus “verdades terribles” del tiempo cósmico, provoca la locura en los habitantes (98). La alusión al yacimiento Vaca Muerta, en la Patagonia, donde la extracción de gas y petróleo suele generar incidentes ambientales, es clara. A través de sus protagonistas, Nieva reúne la escala de la vida humana y la historia de las naciones con otras escalas temporales, en particular la temporalidad del virus, la evolución de la vida y el tiempo profundo de la Tierra. Este choque entre escalas incompatibles referencia las teorías contemporáneas del Antropoceno (cf., por ejemplo, Dürbeck/Hüpkens 2022) de manera tan explícita que se puede considerar una suerte de traducción literaria o incluso paródica de la teoría (volveré sobre este punto).

En el futuro imaginado por la novela, los paisajes del Holoceno han caído en el olvido. En consecuencia, la solastalgia ya no se experimenta como un sentimiento directo, sino como una suerte de sombra histórica, especialmente en la clase social de los protagonistas, que carecen de acceso a los medios de la memoria. El niño dengue, por ejemplo, no conoce el significado de palabras como “invierno”, “frío” y “nieve”, ni puede deducirlo del diccionario, ya que sus referentes han desaparecido de la Tierra (Nieva 2023b: 115). En este punto, la novela presenta dos hipótesis interesantes sobre la pérdida del lugar. La primera sugiere que, incluso sin haber conocido el mundo viejo, se siente un “íntimo deseo de experimentar la visión de esos irrecuperables paisajes antiguos” (70), una suerte de solastalgia intuitiva e intergeneracional. La segunda hipótesis especulativa de Nieva es política: el hipercapitalismo globalizado reconoce en el deseo de paisaje otro recurso para producir ganancias. En 2272, ha surgido una potente industria internacional, especializada en la reconstitución del paisaje como simulacro. Irónicamente, la novela describe diversas formas de esta reconstitución (la lista no es exhaustiva): el videojuego inmersivo “Cristianos vs. Indios”, que reconstituye las guerras expansivas del siglo XIX, así como los paisajes de la frontera y las llanuras de la pampa⁶; los “Grandes Cruceros del Invierno [...] que recrean en un ambiente inmersivo la fría estación desaparecida de la Tierra y su materia más elemental: la nieve, los glaciares y los icebergs” (80); finalmente, la geoingeniería de “terraformación” (82), que implementa tecnologías planetarias “para transfor-

6 La desigualdad social del siglo XIX continúa en el siglo XXIII en el sentido de que El Dulce solo puede permitirse la falsificación china y más barata de la Pampatrónica, el Pampatone. Sin embargo, su potencia de cálculo no es suficiente para un malón, lo que provoca que se cuelgue en momentos clave de las batallas interactivas, y que su personaje, un “indio”, sea asesinado por los “cristianos”. La superioridad tecnológica de los cristianos del siglo XIX se refleja en el equipamiento de los jugadores del futuro. Después de conectar su Pampatone a la piedra telepática, el viaje digital del Dulce a la Antártida del siglo XIX se convierte quizá en el único momento exitoso de reconstitución del paisaje en la novela (Nieva 2023b: 104–112).

mar cualquier desierto sin vida en un bullente magma de recursos vivientes” (81), adaptándolos a las necesidades estandarizadas del turismo internacional. De hecho, la aparente utopía se revela como un paso más en la historia de la reificación y la capitalización de la naturaleza. Mientras que unos pocos se benefician, la mayoría vive una continuación violenta de la historia de dominación sobre el llamado desierto.

La terraformación tecnológica tiene consecuencias significativas para la concepción de lo que es un lugar. En el lenguaje publicitario de la multinacional AIS:

Esta nueva tecnología, que permitía la replicación de largos procesos geológicos de millones de años en poco menos de días o semanas, disparaba un radical nuevo entendimiento sobre qué es un lugar [...]. Ciertamente, no una irrepetible excepcionalidad para nostálgicos, habitado por la etnia menganito o la comunidad fulanito que parasita los recursos y ni siquiera los explota. Mucho menos una precisa coordenada de latitud equis y longitud i griega, ubicable en un punto exacto de un inamovible país o planeta. Bien al contrario [...], *un lugar*, no es más que precisas fórmulas geológicas que permiten calcarla a gran escala en cualquier lugar del cosmos, [...] que el empresario con la infraestructura adecuada reproducirá y multiplicará infinitamente donde y cuando quiera. ¡Solo que habitado por quien quiera, y al precio que quiera! (134)

En el futuro especulativo de Nieva, el paisaje ha entrado en la época de su “reproductibilidad técnica”. Como afirmaba Benjamin (1980 [1936]) acerca del arte, la reproductibilidad del paisaje conduce a la pérdida de su aura, es decir, a su alienación; pero también lleva consigo la promesa de accesibilidad (una promesa que falla en la novela). A la desaparición del paisaje le sigue aquí su reaparición irónica bajo el signo del extractivismo. El “despaisamiento” (Andermann 2018: 216) choca con la reconstitución tecnológica, que no es más que otra versión del despaisamiento. En la poética especulativa de Nieva, la solastalgia se vuelve productiva como herramienta de invención novelística, aunque la novela nos insta, sobre todo, a mantenernos escépticos ante las respuestas tecnosolucionistas para la solastalgia.

Digresión: ¿Fin del paisaje, agotamiento de la desautomatización?

Sin embargo, desde el punto de vista de las estéticas del Antropoceno, delineadas en los últimos años (cf. entre muchos otros Trexler 2015; Andermann 2018; Horn/Berghthaller 2019: 117–138), la novela parece sintomática de otro fenómeno de agotamiento, extrañamente análogo al problema de la “reproductibilidad técnica” del paisaje. El efecto crítico esperado de las poéticas del Antropoceno depende, a

grandes rasgos, de una *desautomatización de la percepción antropocéntrica* de sus lectores. La desautomatización, formulada clásicamente por Victor Shklovski, es una técnica literaria que tiene como objetivo hacer perceptibles aquellos objetos y fenómenos que se han vuelto invisibles en la automatización pragmática de la vida inconsciente; el proceso de percepción se desautomatiza mediante el extrañamiento del objeto, prolongando e intensificando nuestra vista (Shklovski 1971 [1916]). Las poéticas avanzadas del Antropoceno aspiran a algo similar. Desautomatizan la percepción de los “modernos”, quienes borran, por ejemplo, su dependencia de lo no humano o la existencia de otras escalas que la suya del campo de lo perceptible.⁷ En la actualidad, no obstante, prevalece un cierto agotamiento de este efecto, en la medida que las poéticas del Antropoceno se reproducen y se automatizan a sí mismas y adoptan la forma de un nuevo *topos*. Un proceso que se acelera aún más por la estrecha imbricación de teoría y literatura. El caso de Nieva es paradigmático en este sentido. En 2023, fue becario doctoral en la New York University (NYU), donde también enseña Jens Andermann, cuyas teorías fundamentales sobre el fin del paisaje en el Antropoceno se encuentran traducidas en *La infancia del mundo*. El propio Nieva ha teorizado al respecto en sus ensayos “Un desierto para el Capitaloceno – Escombros y fin del paisaje” (2020) y “Un desierto transgénico para la nación neoliberal” (2020). Simultáneamente, en su novela proliferan las figuras clásicamente asociadas con la descentralización de lo humano: los híbridos humano-animal-máquina, representaciones del tiempo profundo, choques entre escalas temporales y espaciales incompatibles, entre otras.

Mi hipótesis, que solo puede esbozarse aquí, es que esta amalgama de teoría y literatura, que sin duda ha producido nuevas poéticas, también puede funcionar como negación del extrañamiento o de la sorpresa y, por ende, como agotamiento de la desautomatización postantropocéntrica. Ya no incita necesariamente a prolongar la percepción del objeto. De este modo, se cuestiona la tesis según la cual la literatura puede producir una nueva relación del lector con el mundo no humano. Los primeros estudios empíricos sobre este asunto, sin duda provisionales, sugieren cambios habituales menores y solo a corto plazo (Schneider-Mayerson 2018; Schneider-Mayerson et al. 2020). Los lectores que están familiarizados con las teorías del Antropoceno poseen, utilizando la terminología de Hans Robert Jauss, un “horizonte de

7 Escribe Andermann: “¿Puede la experiencia estética 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, al precio de habernos olvidado de las transferencias y agenciamientos que antecedieron y siguen sustentando a esta doble constitución?” (2018: 25).

expectativas” ajustado (Jauss 2013 [1970]: 173).⁸ Por lo tanto, no experimentan una transgresión, sino más bien una confirmación de sus presupuestos canonizados. Es posible que lo que se agote en el presente no sea solo el efecto literario de desautomatización, sino también la expectativa de que la literatura deba evocar tal renovación en primer lugar. El efecto de lectura puede ser un sentido profundo de agotamiento, incluso si se trata de un texto cuya imaginación barroca nos sorprende.

En Shklovski, la desautomatización siempre se relaciona con el uso desconocido o no habitual de la lengua. Uno de los resultados de la articulación entre las matrices globales del *Zeitgeist* y su conjugación local es que Nieva deliberadamente no busca nuevas formas lingüísticas para expresar lo que escapa a la percepción antropocéntrica. La novela se mantiene en el plano discursivo, que también es el plano de la teoría. La perspectiva del tiempo profundo, por ejemplo, no se traduce en la estructura temporal de la narración —lo que realmente podría producir un efecto perturbador—, sino que se nombra explícitamente por el narrador: “Escuchó prehistóricas ideas cósmicas que ningún cerebro humano había escuchado nunca” (Nieva 2023b: 36). Nieva es muy consciente de este rechazo a la búsqueda de un nuevo lenguaje. En una entrevista, hace una declaración notable al respecto:

Y en realidad las reglas que norman al gran museo de la literatura —la innovación formal, la autoría, el estilo— no forman parte de la ciencia ficción. Lo que trata la ciencia ficción es poetizar y politizar la ciencia y la tecnología, entonces lo que hace es una renuncia a la literatura, en un buen sentido. (Nieva 2023a: s. p.)

La concepción política que Nieva tiene de la ciencia ficción y del “gaucho-punk” excluye enfáticamente la innovación formal. En cambio, el estrecho diálogo de su poética con las teorías del Antropoceno arriesga automatizar la percepción, incluso de los fenómenos más extraños. Pero también emprende una importante labor de divulgación de estas teorías. Andermann ha llamado “inespecificidad” del arte al hecho que, en un mundo postnatural, las expresiones estética y no estética se vuelven indistinguibles en las obras de índole medioambiental (cf. 2018: 391–423). En clave más polémica, el novelista y ensayista argentino Damián Tabarovsky expresa este problema con la fórmula de que “Hoy casi no hay forma de escribir una novela que no sea inteligente” (Tabarovsky 2023a: s. p.). En la entrevista dada al portal de noticias web *El destape*, Tabarovsky caracteriza este tipo de escritura como una variante de lo automático, la circulación de “saberes académicos y técnico-profesionales (en el sentido de las técnicas de la escritura)”, combinados con “temas de moda en la academia (el cuerpo, la enfermedad, el

⁸ Ya Shklovski señala que, si la “perturbación entra en el canon, pierde su efecto como procedimiento de complicación” (Shklovski 1971 [1916]: 35, traducción mía).

deseo, la tecnología, u otra vez las cuestiones de género)” (Tabarovsky 2023a: s. p.). Este sistema incluye sus propias reglas de recepción:

De hecho, [los textos] salen de imprenta con el manual de instrucciones de uso: por el mismo precio vienen con los “papers” ya escritos para los congresos, las reseñas ya listas para los suplementos, las reservas ya emitidas para los viajes, las tapas ya resplandecientes para las librerías, y los textos ya óptimos para que los lectores despistados piensen que están ante una novela “vanguardista” pero que, por arte de magia, logran comprender fácilmente sin tener que hacer el menor esfuerzo... (2023a: s. p.)

Desde la perspectiva de Tabarovsky, desarrollada en su ensayo *Lo que sobra* (2023), solo las estrategias de sabotaje lingüístico pueden generar una literatura que no se convierta en mercancía. Es una idea conocida en la crítica cultural, que se inscribe en la tradición de la Escuela de Fráncfort y de las vanguardias históricas. Aunque no se quiera compartir este formalismo radical, es válido preguntar, como también hace Carolyn Fornoff en este libro, si algunas suposiciones de la ecocrítica se agotan actualmente, especialmente la premisa de que la experiencia estética del arte medioambiental es resistente a la reificación, y se correlaciona automáticamente con una experiencia ética (cf. p. 186). Dialogando con estas ideas, me gustaría sugerir, al leer a Tabarovsky con Fornoff, que la literatura y el arte ecológicos no están per se en armonía con los principios de la justicia ecológica, y que es necesario investigar cómo se entrecruzan “with the demands of capitalist production and consumption” (Fornoff en este libro, p. 189). En literatura, me parece, es el trabajo del escritor sobre el lenguaje lo que puede proteger sus escritos de ser capturados por la forma mercantil.

Solastalgia sin sujeto: Adrián Villar Rojas

Para retomar la temática de la solastalgia especulativa, resulta pertinente destacar que la portada de la novela de Nieva fue ilustrada por el artista contemporáneo argentino Adrián Villar Rojas. La portada representa un mosquito aplastado contra la pared, alrededor del cual se ha formado una mancha de sangre. En este sentido, no se ven una, sino dos víctimas: la historia de violencia humano-animal se dirige no solo contra el insecto, sino también contra el huésped humano. La temporalidad de la imagen es retrospectiva, sugiriendo que ya es demasiado tarde y que la ficción de la inmunidad cede paso a la posibilidad de estar infectado. El virus del dengue, una enfermedad viral transmitida por mosquitos del género *Aedes aegypti*, originalmente común en los trópicos, ha migrado recientemente hacia el sur, debido al cambio climático. Se propaga cada vez más en Argentina. Su presencia está estrechamente vinculada a la pérdida de los paisajes del Holoceno descrita en la novela.

Por lo tanto, la ilustración de Villar Rojas apunta a la inseparabilidad parasitaria de las historias humanas e insectoides, representando la auto-perforación de la ilusoria cubierta protectora que es el *oikos* moderno.

Las obras de Villar Rojas también encajan con las de Nieva por otro motivo. Son exploraciones estéticas de espacios futuros más allá del paisaje. Sus esculturas e instalaciones, a menudo monumentales por su tamaño, intervienen en las condiciones del lugar de exposición para crear espacios o mundos extraños, a través de los cuales el espectador debe moverse para experimentarlos. Utilizando materiales recuperados de origen orgánico, inorgánico y tecnológico, estos post-paisajes híbridos integran procesos naturales, como el clima o la putrefacción de una fruta, en la obra. Con ecos del *bioarte* (cf. Andermann 393–423), su dimensión material y espacial representa la desaparición del mundo conocido del Holoceno.

La perspectiva inherente a la mayoría de estas obras es la de una arqueología del futuro (Ramade 2017): la visión desde un tiempo especulativo en el que los humanos habrán dejado de existir. Lo que vemos son los restos de nuestra época, transformada en ensamblajes de rocas, plantas, desechos culturales y restos de máquinas. Este “post-final framework” (Villar Rojas 2020: 21), como lo llama Villar Rojas, produce una estética sublime del tiempo, una reflexión melancólica sobre el paso de la historia planetaria y la finitud, no solo del paisaje y del mundo orgánico, sino del arte también (Zalazar 2021: 95). Muchas de las obras están construidas para perecer, al estar realizadas, por ejemplo, con arcilla no cocida, el material preferido de la fase temprana del artista. Decididamente efímeras, estas obras descompuestas reflejan la transitoriedad del arte y de la cultura humana en general. Visitarlas produce en el observador un efecto físicamente tangible de solastalgia.

Esto queda especialmente claro en *The Theatre of Disappearance*, la serie más compleja del artista hasta ahora, que incluye cuatro grandes exposiciones en Nueva York, Bregenz, Atenas y Los Ángeles.⁹ Para el Geffen Contemporary del MOCA en Los Ángeles, por ejemplo, Villar Rojas distribuyó una variedad de objetos en la sala de exposición, aparentemente al azar. Al lado de piedras y estratos de

⁹ No se puede hacer justicia aquí al trabajo multidimensional de esta serie. *The Theatre of Disappearance*, en las palabras del artista, está concebido como un “deconstructive homage to Western art, as if I were mourning it from Greece to the United States” (Villar Rojas 2020: 29). El proyecto abarca distintas ubicaciones, desde el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, pasando por el Kunsthau Bregenz y el Observatorio Nacional de Atenas, hasta el MOCA de Los Ángeles. Con una mirada crítica hacia las instituciones anfitrionas, las obras conceptuales intervienen en los espacios de exposición y en las prácticas de archivo. Subrayan el papel del museo en la historia colonial de Occidente, caracterizándolo como un lugar político que alimenta narrativas interesadas.

roca en columna, evocando la inscripción humana en la historia geológica, se encontraban grandes vitrinas y frigoríficos de vidrio y metal (Fig. 2). Estos contenían plantas, esqueletos, restos humanos y animales, pero también objetos tecnológicos, como cables, elementos robóticos y una bicicleta oxidada. En sus ensamblajes cyborg, Villar Rojas configura constelaciones de signos postapocalípticos que remiten a la desaparición del hombre y sus paisajes. Muchos de los objetos expuestos en Los Ángeles procedían de obras anteriores, que desde entonces habían sufrido daños, como las torres de sedimentos, importadas de la muestra *Planetarium*, expuesta dos años antes y que presentaban drásticos agujeros y grietas.¹⁰ La época del Antropoceno, nuestro presente, se ha convertido ella misma en un objeto de museo. A diferencia de Nieva, el futuro imaginado por Villar Rojas no trata de una



Fig. 2: Adrián Villar Rojas: *The Theater of Disappearance*. Vista de la instalación en The Geffen Contemporary at MOCA, Los Ángeles, 2017. Congelador, silicona blanca, recreación de esqueleto de mano de lémur indri, robótica, corales, ramas, roca metamórfica (de *Rinascimento*, 2015), patatas germinadas, casabe y taros, recogidos en Los Ángeles, Estambul, Kalba y Ciudad de México. 150 x 60 x 220 cm. Cortesía del artista, kurimanzutto y Marian Goodman Gallery. Crédito de la foto: Michel Zabé studio.

10 Los vínculos entre las obras individuales de Villar Rojas se establecen tanto en términos de contenido (a través de la narración y la citación mutua) como en términos de material (mediante el reciclaje y la reutilización). Este conjunto de obras está en constante evolución y no se crea de manera aislada, sino en colaboración con un equipo de artesanos y escultores (cf. Joo 2013).

restitución irónica de los paisajes perdidos del Holoceno. Permite más bien un paseo elegíaco o melancólico por los restos y sedimentos del Antropoceno, una sensación de cómo será recorrer un planeta que se nos ha vuelto irrevocablemente ajeno, y al que no puede haber retorno. Si Nieva representa el fracaso de la tecnología en su intento de recuperar el paisaje, la arqueología del futuro de Villar Rojas potencializa la solastalgia local del presente, causando un sentimiento de ausencia planetaria. El arte pierde su función conmemorativa para convertirse en el *teatro de la desaparición*.

El profundo dolor de la desaparición también es determinante en obras anteriores, especialmente en el grupo de grandes esculturas al aire libre realizadas durante la fase de arcilla cruda entre 2009 y 2010. En el caso de *Mi familia muerta* (2009), Villar Rojas instaló una ballena de 27 metros de largo, compuesta de rocas y arcilla no cocida, en el Bosque Yatana, Ushuaia, en el extremo sur de Argentina. La presencia del mamífero en peligro de extinción sobre una colina cubierta de árboles sugiere diversas asociaciones, desde el hallazgo de un fósil hasta la desecación del mar, pasando por el duelo por la pérdida de la especie. Esta impresión se ve reforzada por el hecho de que la escultura comenzó a desintegrarse bajo la influencia del clima poco después de ser erigida. El carácter efímero de los materiales suscita un sentimiento de solastalgia, duplicando la fugacidad de los paisajes.

En *Where the slaves live* (2014), una estructura de estratos de tierra en forma de sarcófago, se superponen capas de yeso, compost y piedras mezcladas con setas, zapatillas de marca y verduras en diferentes estados de germinación. Los estratos evocan los paisajes del pasado transformados en una sucesión vertical de materiales. Remiten a la catastrófica historia natural del Antropoceno —la “irrupción del accionar humano en la Tierra [...] en comunión con otras especies vivas y materiales no-vivos” (Zalazar 2021: 95)— y a toda una historia especulativa de la regresión, visible, por ejemplo, en el tercio superior, donde una era de hormigón se termina en una época definida por el musgo. El sarcófago es la prueba especulativa del cierre del horizonte histórico que Andermann denomina, citando a Chakrabarty, como “impensable a partir del hombre como sujeto de la Historia [...], un futuro planetario exento de la presencia humana” (Andermann 2018: 401). Estratificaciones similares se encuentran en *Planetarium* (2015), un conjunto de columnas diacrónicas parasitadas por objetos compuestos. *Los teatros de saturno* (2014), obra instalada en la Galería Kurimanzutto en Ciudad de México, convierte esta verticalidad en horizontalidad. Aquí, los objetos (fragmentos de yeso pintado, botellas de plástico, sandías abiertas, piezas de bronce y plata, mariscos) están esparcidos sobre una superficie de tierra polvorienta. Recogidos por Villar Rojas, su diversidad visualiza distintas temporalidades de descomposición y la continuidad de la vida después del hombre en una zona sin paisaje. La soledad de los objetos fabricados industrialmente evoca la sensación de abandono que deja la de-

gradación del lugar. Tiradas por ahí, unas zapatillas Nike, por ejemplo, revelan el vínculo entre la catástrofe climática, la desigualdad global y el cuestionamiento del sentido de pertenencia. A través de la inmersión en el espacio, el espectador siente las implicaciones que las prácticas destructivas del presente tendrán para la Tierra del futuro.

A menudo, los animales se convierten en los únicos testigos de esta transformación del espacio geológico y cultural. En *The most beautiful of all mothers* (2015), Villar Rojas instaló dieciocho plataformas de cemento con parejas quiméricas de animales en la orilla de la isla de Büyükada, frente a la antigua casa de Trotsky en Estambul. La mitad inferior de la escultura doble consistía en mamíferos hechos de fibra de vidrio que llevaban sobre su espalda otro animal, hecho de material orgánico, lleno de colores y más fácilmente descomponible por el agua del mar. Enigmáticos, estos animales nos observan como mensajeros fantasmales. Parecen transmitir el mensaje o el lamento de sus congéneres extintos, tal vez vinculados con la modernidad progresiva representada por Trotsky. En una entrevista, Villar Rojas comparó estas esculturas con los “last inhabitants on earth, who have returned, in some imaginary future, after the catastrophes of the Anthropocene, to haunt and reclaim the land” (Christov-Bakargiev 2020: 90). Según la perspectiva del artista, la historia de la habitación de la Tierra por los humanos solo será evidente a partir de las huellas que hayan dejado en el paisaje.

El arte, más que lo discursivo, deja una multitud de blancos semánticos que el espectador debe rellenar. Por eso, la sensación de solastalgia evocada por las obras de Villar Rojas proviene fundamentalmente del trabajo reconstructivo de narración, omitido por el artista. El asombro que nos embarga al adentrarnos en estos paisajes desconocidos nos obliga a hipotetizar, a esbozar un relato que explique la presencia de los signos. Pensemos en los visitantes de la Bienal del Fin del Mundo de Ushuaia: sin previo aviso, encontraron una ballena en una zona boscosa, al exterior del recinto del festival. ¿Cómo había llegado el animal hasta allí?¹¹ ¿Qué proceso, qué fuerza creó las capas y restos que vemos en *Planetarium*? En su reconstrucción especulativa, que se asemeja al trabajo de un arqueólogo o geólogo posthumano, el espectador concibe escenarios apocalípticos que conectan el futuro con nuestro presente. La ilusión de las obras sería la sugestión de que no hay un autor humano, que la “artista” es la propia historia terrestre. Al mismo tiempo, el asombro procede del desplazamiento histórico del observador. ¿Quién mira aquí? Cuanto más tiempo observamos, más claro se nos hace que se trata de una perspectiva más allá del fin, que ya no nos pertenece. Si no existe un sujeto humano que mira, los paisajes fan-

11 Otra ballena, ubicada por Villar Rojas en un desierto cerca de San Juan, fue inicialmente interpretada por algunos medios locales como un fósil imposible.

tasmales de Villar Rojas revelan un *estado de luto posthumano*, una *solastalgia sin sujeto* que sobrevive al hombre —igual que al arte—, y que, según el artista, conserva un “pathos mínimo” en la ordenación de los objetos que las distingue del azar: “a subjectivity without culture, without a point of view, but with the pathos of mourning” (Villar Rojas 2020: 14).

Deseo de la Tierra: Mónica Giron

La artista contemporánea Mónica Giron, originaria de Bariloche en la Patagonia, adopta un enfoque diferente. Piensa la conexión entre lugar y consuelo *en el momento* del peligro de su desaparición. A lo largo de sus esculturas, pinturas, dibujos y murales, Giron ha venido trazando una cartografía de los afectos que vinculan al individuo con las crisis sociales y la destrucción del planeta, utilizando una amplia variedad de materiales. En su obra *Lugares desolados* (1997), compuesta por diez paneles en acuarela, Giron retrata lugares y habitáculos abandonados de la Patagonia, incluyendo las tiendas vacías de los tehuelches y alacalufes. Dos paneles también representan la tienda de un ingeniero agrónomo de la Campaña del Desierto en el siglo XIX. Además, se observa la bolsa de dormir de la propia artista, irónicamente etiquetada como “Cacique”, una marca de equipamiento para camping vinculada en Argentina con la apropiación turística de este paisaje. El neologismo “solastalgia”, según Albrecht, tiene un doble origen etimológico: el latín *solari* y *solacium* (consuelo), así como *solus* y *desolare*, que se refieren a la soledad y el abandono (Albrecht 2005: 45). Tal vez, lo “de-solado” de Giron es precisamente la negación del *solacium* que resulta de la destrucción del enlace entre el lugar y sus habitantes. En las acuarelas, las tiendas abandonadas se recortan de su entorno, negando al ojo observador la vista de conjunto y así imposibilitando el placer de la visión colonizadora del paisaje. Sin embargo, al mismo tiempo, el recorte imita la presentación museal de un trozo de tierra, un muestrario o catálogo que transforma el suelo en mercancía mediante un dispositivo de apropiación. En sus trabajos, Giron vincula este dispositivo con el papel de museos como el Museo de la Patagonia, donde, en la segunda mitad del siglo XX, se exponían la flora y fauna conquistadas en vitrinas, promoviendo la región para la inmigración. Los *Lugares desolados* son lugares sin paisaje y casas sin gente. Remiten a la historia política de la producción de solastalgia y “vacío” desde la colonización hasta el presente. La paradójica relación entre crítica y mimesis que caracteriza el dispositivo de las acuarelas es la misma que Andermann encuentra en las estructuras tecnológicas del bioarte, puesto que su “potencialidad crítica

será tanto mayor cuanto más ella se pliega a los regímenes cuyos procedimientos ella usurpa, incorpora y reenactúa” (2018: 401).

En una reciente exposición en el Museo Moderno de Buenos Aires, Giron colocó en la pared opuesta un conjunto de óleos que siguen una dirección conceptual inversa. Los *Enlaces Querandí* (2021–2022) pueden considerarse la segunda parte de un díptico, producida casi 25 años después. Las catorce pinturas idealizadas, deliberadamente naif, muestran los paisajes intactos de la cuenca del Río de la Plata, con sus especies animales en vías de extinción, aún vivas, junto con las culturas originarias de los querandí. Se representan los vínculos entre personas, flora y fauna en clave idílica. Los colores intensos de la pintura al óleo contrastan con la solastalgia incolora de las acuarelas, abriendo una dimensión emocional mucho más positiva ligada al entorno (Fig. 3). En una conversación con el autor de este artículo, Giron describió la génesis de la obra:

En este momento, trabajé con la sensación del *rewilding*. Las pinturas están dedicadas a los niños de esta zona, que viven en una ciudad, pero no conocen a los animales y pájaros que existen alrededor. Quise generar un sentimiento de empatía y amor. Mientras que en las acuarelas de los *Lugares desolados* hay ironía, o distancia crítica, inspirada en el Romanticismo alemán y en los dibujos del colonizador; en las pinturas *Enlaces Querandí* intenté un acercamiento simpático, alegre, como para plasmar la fauna en una suerte de retratos en primeros planos afectivos. No quería que fueran como dibujos de historieta, ni de cuentos para niños en los que los personajes se presentan como antropomórficos.¹²

Si bien las representaciones del ñandú y el cangrejo de río, del carpincho y el ciervo de los pantanos, esta vez integrados en su entorno, imitan las ilustraciones taxonómicas de las historias naturales, la fuente de los cuadros no es el animal real. Más bien, los motivos provienen de una búsqueda digital de fotos en Google, que Giron transformó en pintura con la colaboración de su sobrina y la ilustradora Silvia Burastero. Además del enfoque didáctico, es notable la dimensión intergeneracional del proyecto. Propone restablecer el puente roto entre los individuos y el lugar, tanto en la producción como en la recepción, que a menudo se realiza con clases escolares. En este contexto, es importante señalar que Giron no propone un antagonismo entre lo análogo y lo digital. Internet, el medio de reconstitución irónica en Nieva, en los *Enlaces Querandí* se convierte en un archivo digital para luchar contra el olvido del paisaje. Reconstruyendo la identidad colectiva de humanos, animales, plantas y paisaje, el acto de nombrar e inventariar pierde aquí su connotación de técnica de poder; los cuadros funcionan como memoria y archivo, permitiendo la reconexión empática con el lugar y la suspensión temporal de la solastalgia. A través de una suerte de inge-

12 Conversación con la artista, 26.06.2023.

nuidad metódica, la taxonomía amorosa de Giron moviliza una estética de la sensibilización por lo que está desapareciendo, alimentada por una “duplicación digital del mundo” (Speranza 2019: 11), un rescate paradójico del arte que siempre es consciente de su ficcionalidad.



Fig. 3: Mónica Giron: *Ciervo de los pantanos y Enlaces Querandí*, 2021–2022. Óleo sobre tela. Políptico. Imagen realizada por Patricio Pidal en ocasión de la exposición *Enlaces Querandí*, en el Museo Moderno, Buenos Aires. Cortesía de la artista.

Refinamiento sensorial y “activación de la percepción” (García Navarro 2018: s. p.), los trabajos de Giron emprenden una forma positiva de desautomatización. Suscitan una empatía atenta que interrumpe la solastalgia. Algo similar está en el origen de otro conjunto de obras de la artista. En ellas, Giron aborda modelos geológicos y terrestres, desvinculándolos de sus formas habituales de representación para abrirlos al acceso afectivo. Por ejemplo, en *Antártida y Sudamérica* (2014–2022), una escultura doble de ácido poliáctico, masilla plástica y óleo, la corteza terrestre de los dos continentes descarta su forma plana para mostrarse en la curvatura esférica de la Tierra, con profundas hendiduras y elevaciones. Esta materialidad tridimensional deconstruye la abstracción bidimensional del mapa. En la exposición *Ejercicios sobre el modelo terrestre* (2015), realizada en el Centro Cultural Recoleta en Buenos Aires, Giron representó de manera casi obsesiva los continentes, las masas terrestres y las placas tectónicas, experimentando con una

variedad de materiales (barro, masilla epoxi y polifán; cuero de vaca; bronce; mallas digitales; acuarelas). En Giron, por lo tanto, el deseo de la Tierra es la expresión de un sentimiento profundamente ambivalente. Por un lado, refleja esta “actitud de sintonía con el mundo, de afinación [...], [a]tención ecuánime a los detalles” que Marcelo Cohen atribuye a la poesía (Cohen 2016: 137); por otro, revela una suerte de preocupación ansiosa, un dolor presentido de la pérdida que es diferente de la solastalgia posthumana encontrada en Nieva y Villar Rojas, porque mantiene la posibilidad de resistir al cambio negativo.

Conclusión

La solastalgia, como espero haber mostrado en las observaciones precedentes, es un motivo y un sentimiento central en la literatura y el arte de la Argentina contemporánea, cuando estos reflexionan sobre la transformación de los paisajes del Holoceno. El sentimiento atraviesa los mapas, la novela, los materiales de las obras de arte, las esculturas, objetos e instalaciones, así como los dibujos, pinturas, acuarelas y murales comentados. Según el medio en el que se representa, la solastalgia especulativa se materializa de forma diferente, y produce un efecto de acentuación distinta en el lector o el espectador. Además de los medios y los géneros, la forma concreta que el sentimiento adopta depende también de los contextos regionales y las trayectorias nacionales en que se manifiesta. En Argentina, más claramente que en el *cli-fi* norteamericano, el dolor por la destrucción de los paisajes se presenta como una continuación de la violencia colonial del siglo XIX, aunque, por supuesto, existen acentuaciones diferentes. Mientras Nieva concibe una desigual distribución de solastalgia en el país, a pesar de la inversión global de las relaciones Norte-Sur, Villar Rojas imagina un sentimiento de pérdida más universal, una melancolía planetaria de la desaparición, que disuelve en gran medida la especificidad de las culturas nacionales. La globalización es la máquina descomunal de producción de solastalgia. Giron, pensando la solastalgia como un sentimiento originado en lo local y condicionado por el siglo XIX, lo conecta con las culturas afectivas globales, trazando una multiplicidad de enlaces y movimientos físicos y psicológicos. Así, las obras discutidas son también un indicador de que, en tiempos en los que se está poniendo en tela de juicio la sostenibilidad de la Tierra entera, la solastalgia se vuelve una fuente *globalmente significativa* de melancolía y angustia (Albrecht 2010: 12).

Sin embargo, como los trabajos muestran, la solastalgia, en contraste con la nostalgia, no se orienta solamente hacia el pasado, sino que tiene una inclinación importante en el sentido del futuro (cf. Albrecht 2005: 45). Articula no solo la pena y la angustia de la pérdida, sino también un deseo de superarla, ya sea

en forma de una ironía prospectiva que anula la simpatía con el ser humano (Nieva), ya sea a través de una elegía posthumana que borra al sujeto (Villar Rojas), ya sea, como en las obras más recientes de Giron, a través del intento de reconstitución del vínculo entre individuo y paisaje. Como forma negativa, la solastalgia está siempre relacionada con su cancelación en la “ecophilia”: “an innate desire to overcome solastalgia by finding an earthly ‘home’ in the connection with living things and life processes on this planet” (Albrecht 2005: 55). Según Albrecht, cuando este impulso de negar la solastalgia auto-creada es compartido, el sentimiento negativo puede conducir a formas colectivas de organización que desembocan en lo que llama “soliphilia”, “the solidarity needed between all of us to be responsible for a place and the unity of interrelated interests within it” (Albrecht 2010: 12). El presente artículo argumenta que la contribución del arte y la literatura a ello es mayor cuando desautomatizan nuestra percepción antropocéntrica. Así crean la necesidad de prolongar e intensificar nuestra vista para revelar lo que la vida inconsciente invisibiliza. Esta desautomatización, a la que contribuyen las posiciones teóricas del presente, depende, no obstante, de la forma en que la literatura y el arte conduzcan su diálogo sobre el fin del paisaje del Holoceno.

Así pues, el estudio de la literatura y el arte puede ayudarnos a complementar los modelos abstractos de la ciencia climática con un estudio de las texturas afectivas del futuro. El análisis de obras especulativas, en particular, puede ayudarnos a pensar estéticamente la experiencia densa de estos futuros dolorosos. En este contexto, la solastalgia es solo uno de los muchos estados emocionales posibles que se proponen a la investigación, como demuestra el complejo mural *Salado-Dulce* (2021–2022), de Mónica Giron. Este mural, situado en un punto central de la exposición *Enlaces Querandí*, combina cuatro acuarelas de las corrientes marinas en zonas locales con una serie de flechas y palabras que representan corrientes emocionales. El resultado es una compleja red de interacciones especulativas entre los fenómenos de circulación local, desequilibrados por el calentamiento global, y las circulaciones emocionales. Estas van desde la “felicidad”, la “templanza” y el “entusiasmo” hasta la “tristeza”, el “miedo”, el “dolor”, la “alegría” y el “vigor”. El mural abre todo un campo de cuestiones sobre las que aún no sabemos mucho: ¿Cómo se vincula el cambio de las dinámicas del sistema Tierra al cambio de la circulación de las dinámicas emocionales? ¿Qué interacción existe entre los cuerpos, la tierra y los sentimientos? En el caso de Giron, el “desdoblamiento de la relación cuerpo humano–cuerpo terrestre” (García Navarro 2018: s. p.) está vinculado a su interés en conocimientos no occidentales, como el taoísmo y el feng shui, pero al mismo tiempo a una sensibilidad surgida de las ciencias climáticas. Su trabajo abre el campo de una geopoética del clima, del tiempo y de las emociones. Completar los modelos de la ciencia con un cuestionamiento estético sobre la circulación de las

emociones y las texturas afectivas dentro de un mundo que cambia sigue siendo uno de los aspectos más productivos de la interrogación de los estudios culturales sobre el momento histórico contemporáneo.

Bibliografía

- Albrecht, Glenn (2010): "Solastalgia and Art". En: *Mammut*, 4, p. 12.
- (2005): "'Solastalgia'. A New Concept in Health and Identity". En: *PAN*, 3, pp. 41–55.
- Albrecht, Glenn *et al.* (2007): "Solastalgia: the distress caused by environmental change". En: *Australasian Psychiatry*, 15, sup. 1, pp. 95–98.
- Andermann, Jens (2018): *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Benjamin, Walter (1980) [1936]: "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit". En: *Gesammelte Schriften*, t. I, 2. Eds. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, pp. 431–469.
- Christov-Bakargiev, Carolyn (2020): "When It Disappears, the Energy Is Left". En: Obrist, Hans Ulrich/ Christov-Bakargiev, Carolyn/Joo, Eungie (eds.): *Adrián Villar Rojas*. Nueva York: Phaidon, pp. 37–99.
- Cohen, Marcelo (2016): *Notas sobre la literatura y el sonido de las cosas*. Barcelona: Malpaso.
- Dünne, Jörg (2011): *Die kartographische Imagination. Erinnern, Erzählen und Fingieren in der Frühen Neuzeit*. München: Wilhelm Fink.
- Dürbeck, Gabriele/Hüpkens, Philip (eds.) (2022): *Narratives of Scale in the Anthropocene. Imagining Human Responsibility in an Age of Scalar Complexity*. Nueva York: Routledge.
- Galway, Lindsay P. *et al.* (2019): "Mapping the Solastalgia Literature: A Scoping Review Study". En: *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 16, 15, art. nr. 2662.
- García Navarro, Santiago (2018): "Zonas reflejas. Mónica Giron". En: *Otra Parte*, <https://www.revistaotraparte.com/arte/zonas-reflejas/> (última visita: 09/11/2023).
- González Johansen, Belén (2021): "La distorsión de las fronteras". En: *Revista Luthor*, 50, pp. 55–59.
- Horn, Eva/Bergthaller, Hannes (2019): *Anthropozän zur Einführung*. Hamburgo: Junius.
- Jauss, Hans Robert (2013 [1970]): *La historia de la literatura como provocación*. Madrid: Gredos.
- Joo, Eungie (2013): "A Million Years is Now—Adrián Villar Rojas Proposes a Future". En: *Parkett*, 93, pp. 122–127.
- Kiernan, Julia E. (2022): "Situating Solastalgia within Climate Fiction: Anthropogenic Expansions of Dystopian Fiction". En: *Revista Hélice*, 8, 2, pp. 66–76.
- Nieva, Michel (2023a): "Cómo traficar obsesiones". Entrevista de Fernanda Nicolini. En: *La Agenda*, <https://laagenda.buenosaires.gob.ar/contenido/31794-como-trafficar-obsesiones> (última visita: 09/11/2023).
- (2023b): *La infancia del mundo*. Barcelona: Anagrama.
- (2020a): *Tecnología y barbarie. Ocho ensayos sobre monos, virus, bacterias, escritura no humana y ciencia ficción*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- (2020b): "Un desierto para el Capitaloceno —escombros y fin del paisaje—". En: *Badebec*, 10, 19, pp. 161–175.
- (2020c): "Un desierto transgénico para la nación neoliberal". En: *Estudios Curatoriales*, <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/722> (última visita: 09/11/2023).

- (2018): *Ascenso y apogeo del imperio argentino (1868–2479)*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- (2013): *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Ramade, Bénédicte (2017): “Archéologie du futur: Adrián Villar Rojas”. En: *Spirale*, 260, pp. 32–34.
- Schneider-Mayerson, Matthew *et al.* (2020): “Environmental Literature as Persuasion: An Experimental Test of the Effects of Reading Climate Fiction”. En: *Environmental Communication*, 17, 1, pp. 35–50.
- Schneider-Mayerson, Matthew (2018): “The Influence of Climate Fiction: An Empirical Survey of Readers”. En: *Environmental Humanities*, 10, 2, pp. 473–500.
- Shklovski, Viktor (1971) [1916]: “Die Kunst als Verfahren”. En: Striedter, Jurij (ed.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München: Wilhelm Fink, pp. 4–35.
- Speranza, Graciela (ed.) (2019): *Futuro presente. Perspectivas desde el arte y la política sobre la crisis ecológica y el mundo digital*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Suvín, Darko (1979): *Metamorphoses of science fiction. On the poetics and history of a literary genre*. New Haven: Yale University Press.
- Tabarovsky, Damián (2023a): “Hoy casi no hay forma de escribir una novela que no sea inteligente”. Entrevista de Carlos Aletto. En: *El destape*, <https://www.eldestapeweb.com/cultura/libro/damian-tabarovsky-hoy-casi-no-hay-forma-de-escribir-una-novela-que-no-sea-inteligente--20236314590> (última visita: 09/11/2023).
- (2023b): *Lo que sobra*. Buenos Aires: Mardulce.
- Trexler, Adam (2015): *Anthropocene fictions. The novel in a time of climate change*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Villar Rojas, Adrián (2020): “Interview with Hans Ulrich Obrist”. En: Obrist, Hans Ulrich/Christov-Bakargiev, Carolyn/Joo, Eungie (eds.): *Adrián Villar Rojas*. Nueva York: Phaidon, pp. 7–35.
- Zalazar, Belisario (2021): “La Tierra en suspenso: especulaciones artísticas en la época de los fines”. En: *Cuadernos de filosofía*, 76, pp. 91–108.