

ENTRE EL SUELO RESQUEBRAJADO APARECE UNA PLANTA: AGRIETAMIENTO, VIBRACIÓN Y RUINA DE LA CIUDAD EN *CHILCO* DE DANIELA CATRILEO

A PLANT APPEARS AMONG THE CRACKED GROUND:
CRACKING, RUIN AND VIBRATION OF THE CITY IN *CHILCO*
BY DANIELA CATRILEO

FRANCISCO HERNÁNDEZ GALVÁN
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

francisco.galvan@umich.mx

 0000-0003-2963-9644

Recibido: 18/04/2025

Aceptado: 30/10/2025

Resumen

El siguiente texto analiza el material literario *Chilco* (2023) de Daniela Catrileo como una germinación de la literatura especulativa latinoamericana contemporánea, en la que el territorio se representa como un paisaje en ruinas atravesado por fuerzas vegetales que insisten en brotar entre el resquebrajamiento del suelo. A partir de una poética del escombros, la narrativa propone una ecología crítica en donde el colapso urbano, producto del orden neo-extractivista, convive con la descomposición como fuerza política y estética. *Chilco* configura otras territorialidades: zonas telúricas atravesadas por procesos coloniales y afectivos, donde la tierra deviene materia vibrátil. El escombros es representado como materia activa desde la cual se vislumbran otras configuraciones del agotamiento planetario. Así, la novela no solo critica la devastación territorial, sino que habilita una imaginación insurgente: una ciudad verde que germina mientras la antigua se agrieta.

Palabras clave: Agrietamiento del suelo, Ruina, Ecología política, Literatura latinoamericana, Ecocrítica.

Abstract

This study examines Daniela Catrileo's *Chilco* (2023) as a vital emergence in contemporary Latin American speculative literature, where territory appears as a crumbling landscape threaded by vegetal forces determined to sprout through fissures in the earth. Employing a "poetics of debris," the narrative advances the idea of a critical ecology in which urban collapse—driven by neoliberal and extractivist logics—coexists with vegetal outgrowths that rise from decay as both political and aesthetic agents. Far from the stasis of classic regionalism, *Chilco* reconfigures territoriality into telic zones marked by colonial and affective processes, transforming soil into vibrant matter. Positioned at the crossroads of more-than-human perspectives and the botanical turn, the work imagines modes of life that transcend human subjecthood and resist planetary exhaustion. Ultimately, debris is not a symbol of finality but an active substrate from which new world-making emerges. In doing so, the novel not only critiques territorial devastation but also envisions an insurgent horizon: "green city" that germinates even as the old one fractures.

Keywords: Soil Fissuring, Ruins, Political Ecology, Latin American Literature, Ecocriticism.

Es que... ¿cómo no conmoverme ante alguien que lleva consigo todo un territorio?
Daniela Catrileo, *Chilco* (2023: 124).

e fiquei pensando em como fazer para passar do céu para as ruínas e depois voltar ao céu
Marília Garcia, *Parque das ruínas* (2018: 15).

Territorio Chilco

Daniela Catrileo (Santiago de Chile, 1987) es una escritora, filósofa y poeta mapuche. Su labor literaria la ha consolidado, en la última década, como una de las voces más significativas y críticas de la literatura chilena contemporánea, tanto por su producción poética (*Río herido*, 2016; *Invertebrada*, 2017; *El territorio del viaje*, 2017; *Guerra florida/Rayülechi malon*, 2018) como por su incursión en la narrativa (*Piñen*, 2019; *Chilco*, 2023). Su obra extendida se inscribe en un campo literario latinoamericano en el que la literatura indígena –en tanto territorialidad mapuche– ha cobrado visibilidad a través de procesos de autoafirmación lingüística y sociocultural, desafiando las formas hegemónicas de la representación e identidad nacional chilena. A la vez, como integrante del colectivo mapuche feminista y disidencias en diáspora *Rangiñtulewfü*, Catrileo articula su práctica literaria con un proyecto político-estético que busca cuestionar las categorías heredadas de la modernidad colonial.

En el caso de *Chilco* se extiende narrativamente entre el tránsito de la memoria y el territorio, donde el cuerpo se sitúa como un lugar de enunciación en una geografía marcada por la aproximación íntima con el entorno natural. La novela se despliega a partir de una mirada que conjuga la crisis climática y los agenciamientos comunitarios, proponiendo un diálogo entre diferentes experiencias y construcción de paisajes, que es bosquejada entre la zona sur y el centro de Chile. En este sentido, la historia se abre ante las lógicas extractivistas de la narración –que tienden a reducir la naturaleza a telón de fondo– y propone un modelo relacional en donde los elementos no-humanos adquieren agencia y espesor semántico.

Desde la perspectiva de los estudios literarios latinoamericanos, *Chilco* se inscribe en una tradición de escritura territorial que puede vincularse tanto con la narrativa de resistencia mapuche –presente en escritoras/es como Elicura Chihuailaf (Quechurehue, 1952), Graciela Huinao (Osorno, 1956) y Roxana Miranda Rupailaf (Osorno, 1982)– como con corrientes más amplias del regionalismo reconfigurado, en las que la topografía y el paisaje no solamente contextualizan, sino que activan la constitución del sentido literario. En este sentido, se puede leer a *Chilco* como una escritura limítrofe de esa tradición, cercana a lo que algunos críticos han denominado “nuevos regionalismos” latinoamericanos (Rama, 1983; Foffani y Mancini, 2000; Caminada y Sabo, 2025), en los que el territorio deja de ser mero ornamento naturalista para convertirse en un entramado de relaciones político-ecológicas. Entonces, si el regionalismo clásico tendía a representar la naturaleza como espacio a domesticar, en *Chilco* el territorio se inscribe desde una perspectiva que reivindica el *itrofill mogen* –concepto del pueblo mapuche que explica la interdependencia de los seres vivos dentro de un territorio– como principio ontológico y ético.

En este sentido, la novela de Catrileo integra otro tipo de experiencias en la transición de la crisis climática, al tiempo que confluye con tendencias de la narrativa contemporánea de autoras como Fernanda Melchor (Boca del Río, 1982) en *Temporada de huracanes* (2017) donde se matiza la degradación ambiental y las economías extractivas principalmente de la caña y el petróleo; o de Gabriela Cabezón Cámara (San Isidro, 1968) en *Las aventuras de la China Iron* (2017) quien, en su relectura del

Martín Fierro, subvierte el regionalismo clásico incorporando perspectivas de género y una sensibilidad ecológica, a la vez que retrata el impacto del avance agroindustrial y las transformaciones del paisaje pampeano.

Lo que aparece en *Chilco* es, pues, una poética del brote anidado entre el cascajo. Donde el territorio es un espacio zanjado o agujereado y el lenguaje que aparece se traduce entre los escombros y su vibración. Mientras el suelo está en movimiento se conforma un cuerpo extendido y envolvente que se desplaza como síntoma de la crisis ambiental producida dentro de un orden urbano, neoliberal y extractivista. En este trabajo nos proponemos leer a *Chilco* como una forma de escritura regionalista. Un regionalismo de la crisis. Así, a fuerza de alejarnos del “regionalismo clásico”, anclado a la producción territorial, la identidad aparece vinculada a aquello que la vibración conlleva: una porción telúrica que nos hace situar al territorio como una zona producida por el despojo y la especulación capitalista. Dicho esto, quizá Catrileo subvierte las convenciones del regionalismo al descentrar la voz hegemónica y restituir una polifonía que incorpora distintos tipos de registros de los cuerpos-territorios en tensión con las narrativas eco-apocalípticas. Por esas razones, delimitamos la narrativa de *Chilco* como un otro paisaje de “territorios desubicados” (Silvestri, 2022), uno en donde el suelo – aunque habilita el arraigo en términos sociales– resquebraja esa misma pertenencia.

La línea de condensación en *Chilco* es el paisaje. El paisaje pliega y despliega. De él se ramifican conjuntos y agrupamientos de piezas que componen tonos, texturas y disposiciones estéticas que, aunque derruidos, intuimos vitalistas. Existe un deseo vegetal que germina en la producción especulativa literaria latinoamericana, algo que se resiste a quedar agazapado bajo el escombro. Nuestra cartografía sobre el escombro –o lo que permanece bajo las ruinas– es la persistencia e insistencia de lo vegetal que en tanto materia nos obliga a hincar la mirada en otro tipo de ecologías posibles – desterritorializadas– de ecologías optimistas y que, más bien, anuncian cierto tipo de políticas deseantes y vitalistas. Sobre esta línea de imaginación vegetal, iluminamos zonas de revisión crítica del material literario de Catrileo, que, en tanto ficción, dispone un aparato de creación-destrucción de mundos. Este explora zonas disímiles al calor de los escenarios y las narrativas apocalípticas que anuncian el agotamiento geo-planetario y sus nomenclaturas de crisis climáticas en consonancia con el abatimiento del suelo.

La ficción de Catrileo conjunta un marco epistémico intensivo y en fuga para pensar, por un lado, las narraciones insertas dentro de epistemologías indígenas (Viveiros de Castro, 2010; de la Cadena, 2024); sobre los estudios críticos del ambiente social y cultural (Heffes, 2013; Pinheiro, 2022); los mundos no humanos y más-que-humanos (Puig de la Bellacasa, 2017; Kohn, 2021; Descola, 2024) y, también, el giro vegetal/botánico (Nascimento, 2023; Tsing, 2022; Gagliano, Ryan y Vieira, 2019; Wylie, 2020). Lo que indica que la producción estética latinoamericana del siglo xxi –o mínimamente, el grueso de esta– “nos insta a imaginar no solo como humano, sino más bien como una especie de *communitas* transespecie en insurrección contra el pacto ‘inmunitario’ del capitalismo extractivo” (Andermann 2018: 21-22). Situar así la ecocrítica en *Chilco* implica apelmazar los nuevos materialismos ante la mirada regionalista para pensar esa epistemología del suelo que, en tanto materia, permite situar los registros y repartos entre lo vivo y lo no-vivo, así como lo orgánico de lo que no lo es.

En la ficción de Catrileo, la ciudad no aparece como un centro histórico de posibilidad, sino un fragmento de tierra que anuncia dramáticamente su colapso; así, forma una escritura que desestabiliza la continuidad entre territorio y tierra, y quizá también, entre memoria sensitiva y superficie. Su narración –a fuerza de encontrar una región, de ahuecarse en un sitio– se emplaza sobre un espacio que es urbano, pero pronto dejará de serlo. Un espacio tembloroso que, aun así, posibilita una superficie de inscripción de memorias en sus personajes y el territorio. Desde esta latitud epistémica, la novela tensiona la noción de región homogénea como entidad expuesta a una lectura donde el territorio deviene archivo sensible y localizado por ondas temporales. Un lugar que tiembla y se detiene frente a su imagen vibrátil. Es la tierra del devenir escombro.

Entonces, la figura del escombro aparece no como un resto inerte, sino como una “materia vibrante” (Bennett, 2022) que activa los vectores de recomposición vegetal y residual. Nuestra aproximación, por lo tanto, avanza por la conformación de un mapa donde se observa la producción de deseos vegetales como efecto del escombro material, del derrumbe y la desestabilización de la tierra; a la vez que vinculamos esa reconversión económica de la producción de crisis ambiental y la destrucción de tierra como una fuente e insumo de la especulación inmobiliaria apocalíptica. Podemos decir, sin avanzar tanto, que mientras el paisaje urbano de hormigón se va cayendo a pedazos y se junta con los escombros del suelo, otra nueva ciudad, una ciudad verde, se encuentra armándose y acuerpándose en la montaña, observando desde esa posición cenital el desenlace de una ciudad agrietándose. Lo que nos hace interrogarnos: ¿qué ecologías políticas desterritorializadas se pueden forjar como trascendencia al colapso climático y como contrapunto de una imaginación material de nuestro futuro?

El archivo de Chilco

El archivo de Chilco se abre entre las flores que dan origen a su nombre. Su significado surge de la palabra mapuche *Chillko* que, en mapudungun, expresa o connota algo “acuoso”; también es una fucsia silvestre (*fuchsia magellanica*) y “se denomina de esta forma a un arbusto siempreverde con delgados ramajes y flores coloridas, apetecidas por aves e insectos polinizadores” (Catrileo, 2023: 11). Una planta de la familia *onagraceae* que crece cerca de algunos cuerpos de agua, aunque también puede desarrollarse en el borde de climas boscosos; se cultiva como una planta ornamental debido al colorido de sus brotes de sépalos abiertos en rojizos vibrantes. Su origen se extiende en los territorios hoy nombrados Chile y Argentina.



Fig 1. Ilustración extraída de Chilco (2023: 14).

La narración inicia con el retumbo del moho. “En esta casa la humedad lo colma todo. Siento que su aroma me devora” (Catrileo, 2023: 12), dice la protagonista. En el aire se percibe esa fragancia de humedad y ranciedad. Algo descompuesto se anida en la casa y “cada habitación está impregnada de un olor denso, un olor a encierro. Prendo inciensos, palo santo, pongo cascaritas de naranja en las esquinas” (Catrileo, 2023: 12). Sin embargo, ante la estampa abrasiva de los hongos, ella tiene fuentes con agua florida y pachulí e impregna “las sábanas y los visillos con colonia barata. Unto mi piel con aceites de hierbaluisa, lavanda, romero. Restriego los restos de limones en mis brazos, en los codos” (Catrileo, 2023: 12). El primer contacto es ese, una insistencia con la presencia material de lo vegetal que avanza por toda la novela. La presencia de las plantas y su alteración se anuncian como un presagio, como una señal intermitente, que se implanta en el aire por ondas oscilatorias.

Haga lo que haga, el olor vuelve como un eco, una resonancia, como si los aromas fuesen también una onda acústica que repercute sobre mí. A veces siento que habito las ínfimas esporas del moho, como fruta en descomposición; duermo en un reino fungi que me consume. Estoy enfermando, lo siento adentro (Catrileo, 2023: 18).

Esa constante humedad es solamente un mecanismo para anunciar que algo está pasando afuera y adentro de la casa, afuera y adentro de la protagonista. La narración se direcciona en los vínculos sensibles que aprietan el corazón del colonialismo y la catástrofe medioambiental. Chilco es una pequeña porción de tierra, un territorio en resistencia,

“la última isla en ser colonizada” (Catrileo, 2023: 49). La novela comienza con la voz de Mari Quispe –la nieta de una migrante quechua– y narra el anclaje de su propia historia a través de su abuela que, huyendo de un Perú austero, se instaló en la capital chilena en busca de otras oportunidades de existencia. Mari mantiene una relación de pareja con Pascale Antifale una mujer mapuche lafkenche, quien es originaria de la isla de Chilco. Es importante el asentamiento de estos movimientos entre fronteras, umbrales y territorios, puesto que el avance de la trama dimensiona esas características en términos de identidad y enraizamiento. Mari Quispe trabaja en el Museo de Historia Natural y es aquí donde la sincronía-anacronía entre las huellas de reconocimiento empiezan a generar ebullición. Una noción de vestigio, de desplazamiento y de ornamentación del pasado, incluso como rastros temporales, hace eco en la narración.

Entonces, *Chilco* narra cómo el motor del recuerdo a través de sacudidas intensivas puede ser vedado y, a su vez, convivir con esas sombrías cavilaciones. Por ejemplo, la opresión que se ha ceñido al imaginario colectivo sobre el genocidio del pueblo mapuche aparece en la novela como una sección del museo general. Un repertorio extenso que parece hincar su diente en una exposición temporal a punto de desaparecer. Una latitud que no se encuentra absenta de los reclamos colectivos y la pregunta por cierta cuestión de resistencia o agencia contemporánea. El museo, sobre el que se detiene la primera parte de la narración, nos muestra cómo ese “cajón de sastre del pasado, [ese] almacén de utopías –o de complejos– de la sociedad” (Navajas, 2024: 19) se proyecta en el presente, como diciendo que cada acontecimiento puede ser resguardado en un momento posterior inmediato. Esa es una relación que ya advertía Walter Benjamin, por ejemplo, entre un almacén y un museo; en donde “el amontonamiento en el museo [...] es muy cercano al de la mercancía que, en aquellos lugares donde masivamente se le ofrece al que pasa, le incita de ese modo a imaginar que él también le podría tocar una parte (Benjamin, 2005: 420).

La novela, ubicada en esos terrenos de la memoria y bajo sus formas de narrar la historia de Mari Quispe, posibilita una dialéctica entre los acontecimientos pretéritos para tejer ciertos soliloquios con el presente que, como una caja de resonancia, siguiera el mantra de Benjamin (2009) sobre los peligros latentes ante las imágenes del pasado, que pueden desaparecer con cada instante que no nos sentimos aludidos ante ellas. Ese trance temporal se materializa en el espacio del museo como forma de localizar materialmente donde empezará todo a resquebrajarse. O bien, la posibilidad del reclamo histórico y cultural de pensar las formas en que “los museos se han mantenido como muestra pública de los depósitos del pasado: un lugar donde la persona no se encuentra con posibles imágenes de la verdad, sino con visiones decepcionadas de pasados distantes que evitan toda similitud con los problemas actuales” (Šola, 2012: 21).

Aludimos a la figura del museo como sitio del resguardo de los restos y objetos despostillados que son descubiertos –siempre excavando– bajo las ciudades y sociedades que vieron su ocaso. Decíamos arriba que la ficción de *Chilco* se instala sobre un territorio que se va abriendo y cayendo. Un día en la ciudad Capital comienzan a formarse unos socavones, unas enormes grietas sobre el suelo que provocan que los edificios se vengán abajo. Esos “acontecimientos sucedieron de forma rápida, lo que aumentaba la sensación de extrañeza, de incertidumbre” (Catrileo, 2023: 57). La ciudad volcada, desecha. La narrativa del gobierno de ciudad Capital “y la mesa científica de expertos, tampoco nos

tranquilizaron mucho. El discurso oficial institucional y el de los medios de comunicación se apegaron a la versión de una catástrofe natural” (Catrileo, 2023: 81). Un desastre ecológico, y aunque un poco puede ser verdad; los “continentales” (como son llamados las personas de la ciudad por las personas de la isla) intuyen que esos derrumbes y desmoronamiento de hormigón son producto de la especulación inmobiliaria. Primero, cuenta Mari Quispe:

La mayoría de sus edificios uniformes quedaron sin administración ni gastos comunes por pagar. Al cabo de unos días, la manzana de la gran ciudad se quedó sin resguardo. No había policías, no había militares. Salvo por nuestro jolgorio en las concentraciones, la ciudad en ruinas parecía un vecindario habitado por espectros. Esto duró un par de semanas hasta que llegó el gran apagón en el sur citadino. Todas las comunas de la periferia quedaron sumidas en la absoluta oscuridad, su paisaje se convirtió en una gran boca de lobo iluminada por velas y barricadas. Fue entonces cuando lo supimos: no solo se habían ido las inmobiliarias, sino que también los empresarios dueños de la luz habían desertado (Catrileo, 2023: 67).

Toda la ciudad Capital se empezó a agrietar bajo “el argumento de la naturaleza como otro inalcanzable” (Catrileo, 2023: 81). Primero, unos pocos edificios cotidianos se convirtieron en un conjunto de alambre, escombros, paredes descarapeladas y polvo. Pero no fue todo. Como si estuviera orquestado desde el comienzo, a unas pocas “semanas después del abandono empresarial, comenzaron los temblores constantes” (Catrileo, 2023: 67). Convencidas de que habitaban un suelo altamente sísmico las personas no le prestaron mucha atención a tal hecho, “era un movimiento cotidiano en este país. Una ligera vibración en la tierra casi formaba parte de su pulso esencial, pero se volvió inquietante cuando no dejó de temblar” (Catrileo, 2023: 67). El suelo no dejó de moverse, unos sismos fueron imperceptibles, otros ligeros, pero otros sacudieron todo, y las personas se sujetaban de lo que podían: árboles, personas, el mismo suelo quebrado.

[Ondulaban] al ritmo de la corteza terrestre y sus sacudidas telúricas. Las oscilaciones se volvieron cada vez más prolongadas. Algunas eran solo ruidos subterráneos, como zumbidos de abejas desde el más allá, mientras que otras parecían rugidos de fieras inimaginables que habitaban las entrañas de la tierra. A veces el estruendo era tan fuerte que retumbaba en las ventanas, los muebles, la loza. Levantábamos la voz para poder escucharnos (Catrileo, 2023: 69).

El clima social y ambiental se tensó. El ambiente se percibía enrarecido y el suelo no dejaba de moverse, esa materia vibrante se escuchaba todo el tiempo. En el día, en la noche, en los sueños aparecía ese sonido “el famoso ruidito” (Catrileo, 2023: 70), como lo nombra Mari. El trance social y urbano aparecía así, como bajo el hechizo del interludio, entonces “entre la agitación y el pavor, cuando apareció el primer socavón en la tierra. Era un círculo perfecto, enorme, profundo. No sabíamos qué hacer ni cómo interpretarlo” (Catrileo, 2023: 70). A lo que “surgieron todo tipo de conjeturas. Una puerta al infierno, el fin del mundo, relaves mineros, la venganza de los empresarios” (Catrileo, 2023: 70).

Para que esta narración se relacione con otras constelaciones culturales, pensamos que la ficción de Catrileo resuena con el material literario de Galo Ghigliotto (Valdivia, 1977) en *El museo de la bruma* (2019). Ambos materiales se territorializan sobre una geografía indígena, donde su vegetación silvestre abre un archivo sensitivo que contrasta esa lógica de formación nacional, una crítica a la institucionalización de la memoria, así como el suspenso sobre cómo el Estado chileno ha gestionado el patrimonio indígena. El *Museo de la bruma* avanza por la construcción de una curación de piezas y narraciones como otra forma de archivar lo sensible. Ambos textos trabajan sobre la idea de que el archivo se encuentra en tensión y que algunos fragmentos del pasado se disputan en el estado de cosas de la contemporaneidad, especialmente las figuraciones de la colonización y la violencia colonial. Así, tal como una lectura de una curación introspectiva, esta exposición temporal del museo se abre paso sobre el mestizaje y el género, pero también sobre el movimiento y el colapso civilizatorio. A su vez, *Chilco* se expande en las narrativas o, mejor dicho, se suma a aquellos materiales literarios emergentes en el campo de las humanidades ambientales y la ecocrítica latinoamericana. Pensamos en las obras *Degüello* (2019) de Gabriela Massuh (Tucumán, 1951) y *La compañía* (2019) de Verónica Gerber Biecci (Ciudad de México, 1981), donde se materializa una visión de la crisis ambiental en curso, donde las zonas verdes y urbanas se abigarran y pierden su diferenciación. Las novelas se ven marcadas por las profusiones del sistema económico capitalista que lleva a los mismos entornos urbanos a entrar en el trance de su decadencia. Es decir, las ciudades son metabolizadas como desecho. *Degüello*, *La compañía* y *Chilco* conforman una estética de las literaturas contemporáneas entendidas como escrituras del derrumbe, que permiten mirar las ruinas y los escombros recientes sobre las que se construye el relato de la crisis ambiental y el cataclismo de los centros urbanos. Ahora bien, esa tríada de narrativas no se ancla a una práctica radical de resistencia a las ciudades; pero habilita otras posibilidades de imaginación territorial.

Volviendo con *Chilco*, decimos que su temporalidad se va desfigurando mientras la crisis se materializa en la novela. Existe un trabajo en la forma del escrito que pone en constante tensión la dialéctica de enraizamiento y el suelo que se agrieta. Como si cada paso que dan los personajes sobre el suelo conocido impidiera, en esa condición material, su propia certeza. Bajo “el ruidito” que no cesa, Pascale, oriunda de Chilco, le cuenta a Mari sobre las posibilidades de la isla frente al desastre que se avecina. Una isla que, bajo el calor colectivo de su gente, resistió a la invasión e irrupción sanguinaria de la colonización española, Chilco – describe Pascale– es “ese trozo de geografía como un destino inevitable, un paisaje repleto de blanco bruma, fucsia salvaje y abismo azul, donde cada sonido es también una galaxia” (Catrileo, 2023: 124).

Quizá, sobre ese suelo que se está destruyendo, *Chilco* habla desde las ruinas de la civilización más próxima zurciendo una subjetividad latinoamericana. La narrativa se mueve por la crítica neoliberal y las pocas posibilidades de hacer frente a la crisis civilizatoria respecto al problema del asentamiento y la vivienda. Es sobre esta zona residual que, en lo siguiente, iremos explorando.

EcoMahuida: a la altura de un nuevo nacimiento

El archivo de Chilco se abre entre las flores que dan origen a su nombre. Mientras que se abren las puertas de la casa encerrada en la isla y el olor húmedo se instala en el centro del olfato. La narración se espesa con un olor. El avance del moho ha reclamado el imperio de los sentidos. Ella, Mari Quispe, dice “en esta casa la humedad lo colma todo. Siento que su aroma me devora” (Catrileo, 2023: 17). El deseo vegetal de Chilco también pregona su identidad que se aloja entre el moho: su anunciamento es la humedad y la podredumbre. El olor insiste en sacar a los atracadores de su territorio, el moho ya ha tomado la casa y quiere que los extraños se alejen de sus territorios. La voz de Mari Quispe rasga esa percepción olfativa que se encarna en la tierra y el cielo de la isla: “El olor vuelve como un eco” (Catrileo, 2023: 17) e indaga “una resonancia, como si los aromas fuesen también una onda acústica que repercute sobre mí” (Catrileo, 2023: 18). Mientras tanto, se puede observar desde arriba de la isla y en el horizonte que divisa la ventana: “el manto del Pacífico sutura el paisaje” (Catrileo, 2023: 17). Un paisaje que pronto se caerá a pedazos.

En un momento determinado todo empezó a temblar y la sociedad entera en la Ciudad Capital se cuestionó si esa vibración era pura falla geológica o una estrategia de las inmobiliarias para producir una crisis financiera, o ambas.

Hubo quienes dudamos del relato absoluto sobre las fallas geológicas, pues las inmobiliarias obtuvieron un seguro millonario tras la catástrofe para luego continuar construyendo edificios hacia la cordillera. Se limitaron únicamente a trasladar sus negocios fuera de la zona destructiva, fuera de la desolación. Las empresas no tardaron mucho en promocionar departamentos, casas y condominios “sustentables”, “ecológicos”, “orgánicos”. Mientras tanto, nosotros, los habitantes del centro y las periferias, vivíamos hacinados en los edificios expropiados, en medio de las ruinas y en las carpas improvisadas (Catrileo, 2023: 106).

Este paisaje descrito se extiende a las nociones más tradicionales de mapas y cartografías; esas localizaciones entre la materia y su destrucción son sustentadas por el potencial estético que recorre y transita toda ruta política espacial posible, ofreciendo una metodología para entender los procesos de las hecatombes. Son, en los términos de Ann Stoller (2008), “procesos de arruinamiento”. La *ruina* como una metáfora sugestiva permite “fundamentar los procesos de descomposición y recomposición, degradación y decadencia. Estos últimos procesos son propios de nuestro tiempo, pues reactivan las huellas de otro” (Stoller, 2008: 193). Dicho esto, esos procesos afectan la existencia, o sus modos de habitar, el espacio y toda la vida material.

Lo cierto es que muchísima gente dejó las calles y decidió volver a las Iglesias o reunirse en comunidades espirituales, como si el abismo del socavón también estuviese en nuestros cuerpos, escarbando los secretos perdidos en el inconsciente o en el pasado. Sentí mucha rabia en ese instante, me daban ganas de sacudir, abofetear, despertar [...] Se requería la certeza de abandonar el miedo. Cuando vuelvo a ese recuerdo, pienso que fuimos un montón de ingenuos. No es que me hubiese creído el fin específico de algo, mucho

menos del mundo. Pero tuve la fugaz esperanza de que transformaríamos la historia de las vencidas, el relato de los perdedores” (Catrileo, 2023: 73).

Todo empezó a moverse, se decía arriba. Mientras todo alrededor desaparecía. Las cosas se trasladaban, se movían por el espacio como fantasmas. Entonces –ellos, los del capital inmobiliario y financiero– “se llevaron las farmacias, sus bancos, sus casinos, sus gimnasios, sus clínicas, hasta el oriente del oriente y más allá. Iniciaron la construcción de una nueva ciudad cercada, una refundación de la urbe que llamaron EcoMahuida” (Catrileo, 2023: 106). Y así, en última punta de plena cordillera apareció un gigantesco letrero con enormes letras en mayúscula y blancuzcas que rezaban: “A LA ALTURA DE UN NUEVO NACIMIENTO” (Catrileo, 2023: 106).

Mahuida, en mapudungun, significa montaña y bosque. Ese hurto de la palabra mapuche por parte del cuerpo inmobiliario voraz se reclama en la novela. No solamente pueden dejar morir una ciudad y engendrar otra, sino también apropiarse de las reliquias discursivas de los otros. Dejarlos morir y aun así seguir extractivizando sus territorios materiales y afectivos.

Algo camina debajo de la tierra. Algo vibra bajo nuestros pies. El agrietamiento es el fermento de la narración que tratamos de trabajar, un *sensorium* vibrante y con el sentido material de lo rehuido; de su agrietamiento y su posible devenir resquebrajado. Existe un imaginario estético, una suerte de gesto fáctico, que ensaya la destrucción de la ciudad –o al menos, de su temporalidad y performance urbana– con un cambio de registro sobre lo que se mueve bajo nuestros cuerpos. La imagen de la ruina, ciertamente. Eso es lo que queda después de la catástrofe, la crisis y el desmayo civilizatorio. Un paisaje arruinado y en ruinas. Lo que nos indica que la ficción de Chilco instalada en la crisis medioambiental antes que desarrollarse en futuros distópicos y postapocalípticos –con los que regularmente recurre la especulación y fabulación ecológica–, nos hace “pensar en presencia de hechos de destrucción vigentes” (2013: 186), como afirma Isabelle Stengers.

Entonces podemos avanzar y preguntarnos: ¿qué ocurre en el trance ruinoso en el paisaje? La ruina no es una superposición de la metafísica de la sustancia; en efecto no es huella, no es impresión, o estampado, sino que es vestigio. Es un proyecto de estética temporal, todo lo construido está destinado a caerse a pedazos. Esa superposición nos muestra que “la memoria ama las resquebrajaduras. Tiene afición por la ruina” (Wacjman, 2001: 15). El exceso de escombros se vuelve real, no es algo que se va destruyendo y queda vedado, sino algo que inicialmente ya se percibe resquebrajado. Esta noción de imagen como un momento de suspensión cargada de tensiones entre lo inmóvil y el propio movimiento establece la estampa para comprender cómo el avance procesual del residuo puede emerger en la intersección entre la historia y la imagen, entre el signo y la materia. Explorando aquellas posibilidades de las grietas a través de la estética de la imagen encontramos el carácter estético del residuo.

El mundo de la percepción nos brota como zonas “siempre mixtas de espacio y de tiempo; y que eso es catastrófico para el movimiento, para la comprensión del movimiento” (Deleuze, 2019: 22). En los términos de Bergson el movimiento podría, pero no exclusivamente, entenderse como el espacio recorrido. Sin embargo, para la lectura incisiva de Deleuze, si bien en el acto de recorrer solamente se avanza por el movimiento,

el recorrido ya está hecho. Es un acto concluido y entonces “sólo hay espacio recorrido, pero ya no hay movimiento” (Deleuze, 2019: 22). Ese es el movimiento introductorio de la zona residual que abre la crisis inmobiliaria y el agrietamiento del suelo en *Chilco*.

La narración visualiza una crisis geo-planetaria bajo la figura de la vibración, que hace tambalear la promesa de progreso y operativiza la forma en la que la aceleración avanza por la valorización inmobiliaria, que especula con el territorio al mismo tiempo que lo devasta. Entonces la novela se construye por tiempos rotos o quebrados, resquebrajados. La temporalidad del escombros –de la materia que no desaparece del todo y habilita una pulsión del deseo: el deseo de la tierra, de la memoria y del enraizamiento– se genera desde el lugar del Antropoceno y la crítica a la debacle ecológica. Ese suelo vibrando y agrietándose también es, en los términos de Chakrabarty, una fuerza geológica que se instala en la materialidad y la materia que es “capaz de afectar dinámicas geofísicas de nivel planetario” (2009: 34). Así, la vibración y el agrietamiento es una agencia que no es autónoma y que responde directamente a la producción humana colectivizada, es decir, a su propia desterritorialización. Sumados a esa línea de pensamiento podemos decir que la materia, desde la perspectiva de Jane Bennett, es un principio activo que, aunque nos habite, también actúa como poder ajeno y externo. Es decir, como una axiomática extendida en el orden de la agencia. El suelo vibra por fuerzas que son externas a esa materia, pero sin embargo responde y se mueve. El suelo en tanto representación sensorial responde a “la imagen de una materia muerta o completamente instrumentalizada [por] la soberbia humana y esas fantasías nuestras de conquista y consumo” (Bennett, 2022: 12).

Entonces el tratamiento del suelo como agente y actante permite “(ver, escuchar, oler, saborear, sentir) una gama más amplia de los poderes no-humanos que circulan alrededor y al interior de los cuerpos humanos” (Bennett, 2022: 12). La escisión entre el suelo que vibra y los humanos que se alejan de él (como materias vivas y no vivas, humanas y no-humanas) responde a que el acontecimiento indica que ese ser que ha pasado inadvertido como cuerpo inerte ha despertado. Por esas razones, el suelo es percibido por la humanidad como un ser vivo en tanto que responde como uno –en sus términos–. Está vivo porque vibra. No es el ser que permanece inerte. Sigue siendo un cuerpo no humano, pero ahora es un cuerpo vivo. Como insiste Bennett, eso es solamente un “hábito analizar el mundo en términos de materia sorda (ello, las cosas) y la vida vibrante (nosotros, los seres)” (Bennett, 2022: 9).

En el texto hemos tratado al suelo como un ser vivo. Su materialidad está conformada por diversos componentes minerales: arena, piedra, arcilla y sedimentos disímiles, en su mayoría. Pero también se compone y se agencia de otros componentes –que bien podríamos otorgarles el nombre de orgánicos–: bacterias, plantas, hongos, fauna, así como todos los desechos y residuos que vienen de ellos. Entre el gran cuerpo del suelo, en sus entrañas intersticiales, se unifican tanto el dióxido de carbono, como el oxígeno y el nitrógeno. En apariencia, el suelo es una capa. Un estrato delgado. Pero su existencia de lenta formación se ha generado a través de siglos y siglos de desintegración de las rocas más superficiales. Ahora bien, que el suelo artificial de asfalto sobre el que la mayoría caminamos no nos engañe que, aunque intervenido y creado por la humanidad, sigue siendo un ser vivo. O, al menos, animado.

Zona de cataclismo, cadáveres inmobiliarios

Esta enmarcación temporal avanza la sucesión lineal ahincada en la dialéctica reposo-movimiento. En *Chilco* todo se está moviendo. No es el paso de lo edificado a lo que se arruina. Sobre lo que está levantado y luego se cae. El asfalto, el suelo, la tierra florece como miles de hormigas buscando su agujero. El suelo se tambalea bajo los pies de los personajes. La Ciudad Capital baila embravecida queriendo despojarse de su vestido. Esta es la experiencia material del desastre. Con lo anterior entendemos, justamente, que todos los movimientos que ocurren están generados o producidos por una articulación. Cada movimiento es la articulación concreta de otro momento. Santiago de Chile es una ciudad en donde el orden desigual que separa a los ricos de los pobres debe ser custodiado por fronteras municipales, menciona Nelly Richard (2021) y sus “cordones arquitectónicos levantados a fuerza de especulación inmobiliaria que aíslan la parte modernizada (arriba) del resto del paisaje urbano (abajo), segregando así desechos y suciedades fuera del barrido perímetro de acumulación y condensación monetarias en el que viven los grupos adinerados” (Richard, 2021: 52). Lo que ocurre en *Chilco*, bajo la mirada de Richard, puede ser considerado una localización visual de las “experiencias del desecho” (2010: 230).

La novela enuncia modos de ruinización territorial que, a su vez, permiten otro tipo de imaginarios especulativos desde ese mismo suelo arruinado. La ruina “es tanto la afirmación sobre el estado de una cosa como un proceso que la afecta. Funciona como sustantivo y verbo” (Stoller, 2008: 194). Y, bajo esa definición, la ruina es un término ambiguo “a la vez un acto de arruinar, una condición de estar arruinado y una causa de ella. Ruina es un acto perpetrado, una condición a la que uno está sujeto y una causa de pérdida” (Stoller, 2008: 194). Sin embargo, a diferencia de las fabulaciones especulativas sobre el colapso ambiental, la imagen del derrumbe y el escombros permiten volver a territorializar esa región. Dicho lo anterior, ciertamente, esa postulación nos conduce a pensar cómo “interrogar críticamente las historias ambientales” (Blackmore y Heffes, 2023, 13).

La experiencia del agrietamiento del suelo difícilmente podríamos alinear o caracterizarla como una prolongación de un deseo colectivo. Todo ocurre al contrario: el deseo proviene del anhelo de detener el declive. Pero ¿cómo podría un cuerpo colectivo frenar el trance de la tierra? Susan Sontag aclara que los paisajes desolados, después de todo, siguen siendo paisaje. Para rematar con la sentencia que “en las ruinas también hay belleza” (2017: 93). Sin embargo, las ruinas son signos estéticos de la belleza después del tratamiento que solamente puede otorgar cierto tiempo sobre la materia. Es decir, el embellecimiento, si se quiere, sobre la materia solamente se obtiene después de que la mirada se ha fijado en otro lugar, incluso permitiendo olvidar la materia para luego volver a localizar los ojos sobre el derrumbamiento.

La primera mitad del siglo veinte se caracterizó por las estampas encajadas en los signos de la destrucción por la guerra. Sin embargo, ese signo de la ruina alcanza un movimiento diferente que se parece, por su génesis, a un estatus psicótico o *esquizo*. Esa línea vibrátil lo engendró la producción del sistema capitalista; los movimientos de consumo mundial y la instauración de la globalización tienen una serie de exvotos en

sus santuarios que funcionan como sintagmas: consumo, desecho, destrucción. Lo que nos recuerda que “las devastaciones ambientales contemporáneas en América Latina son modeladas por historias de apropiación y extracción de recursos transhemisféricos, transnacionales y transregionales que se han acelerado bajo el colonialismo y el capitalismo global” (Blackmore y Heffes, 2023: 15). Pero también, la tierra, como conjunto, ya ha experimentado las intensas transformaciones “técnico-científicas como contrapartida de las cuales se han engendrado fenómenos de desequilibrio ecológico que amenazan, a corto plazo, si no se le pone remedio, la implantación de la vida sobre su superficie” (Guattari, 1996: 7).

La ruina contemporánea es el residuo, la gota espesa de todo sistema de producción capitalista. Esos espacios-basura funcionan como imagen fachada del capitalismo inmobiliario. Existe, por supuesto, un deseo en el orden subjetivo de la adquisición de una casa. Ese es, sin duda, uno de los mayores anhelos posibles de todos nosotros. Una multitud deseante de hogar, con trabajos precarios –o sin ellos– que nos impiden cumplir la materialización de ese ordenamiento de consumo necesario. Un espacio al que podamos llamar hogar; es esa la sentencia sobre la que se mueve el deseo. Mari Quispe sobre lo anterior relata que, en la ciudad Capital, antes del derrumbamiento de los edificios y la aparición de los socavones:

[...] de un día a otro, fue imposible mantenerse sola o comprarse el cuento de la independencia, pues el sueldo se iba en pagar las cuentas básicas, alimento, arriendo. Tampoco éramos gente interesada en acumular plata o lujos, solo le dábamos continuidad a la forma en que nos criaron; sobrevivíamos porque no existía otra opción. Casi todas nuestras amistades compartían lo que, obligadamente, nos acostumbramos a llamar hogar: un pedacito de departamento o una casa subdividida en cuartitos para los nuevos integrantes del barrio. Éramos familias ambulantes, disfuncionales en una permanente improvisación. Digamos que armamos comunidades con el objetivo común de resistir ante la especulación inmobiliaria y la voraz gentrificación (Catrileo, 2023: 18).

La sensación de pérdida solamente se incrementó en los pobladores de ciudad Capital. Esa imposibilidad de un hogar digno, en principio, y luego; la devastación de la estructura material. Esta línea productiva tiene sus alcances más próximos y alegóricos con el capitalismo inmobiliario y con la creación en masa de bienes inmuebles desechables. Nos enfrentamos a una doble problematización. Por un lado, situamos la producción del desecho material de esa construcción de casas y, sobre esa misma vorágine residual, se encuentra la imposibilidad de la gran mayoría de las personas en poder adquirir esas casas que pronto serán *ruinizadas*. Mari recuerda “el lema del derecho a la vivienda nos parecía una ficción [...] una utopía” (Catrileo, 2023: 18) que se vociferaba en los años sesenta en Chile. En efecto, “todo sonaba muy justo y bonito, pero estaba a años luz de nuestro presente. Nadie tenía una habitación propia. Atrás quedaban las experiencias de quienes podían tener una casita digna” (Catrileo, 2023: 18).

Es una regresión, la imagen de la ruina es heredera de la irrupción inmobiliaria. Estos espacios de vértigo, por decir lo menos, son restos articulados que devoran y regurgitan el capitalismo inmobiliario y financiero. Pensamos en los “cadáveres inmobiliarios” como zonas extensas de basura material. Este tipo de capitalismo crea miles de desechos que

no se encuentran solamente en la producción de materia, sino en el deseo por esa basura. Chilco se abre por las grietas que avanzan en la trama de la narración y del propio suelo de la ciudad. Sobre ese asentamiento fundacional de EcoMahuida como relación directa entre ecología y política seguimos la intuición de Paulo Tavares al decir que “si la ecología puede concebirse como política, su problema más urgente no es tanto salvaguardar la naturaleza, sino cuestionar la propia noción de naturaleza y poner en tela de juicio las formas y los medios por los que la Tierra es traducida en mundo político” (Tavares, 2024: 59). Quizá, el lugar común sobre el concepto de medioambiente no es explícitamente político pues se refiere precisamente a este proceso de “naturalización”, es decir, de ocultación u olvido de los aspectos históricos, sociales y políticos que impidieron que diferentes nociones de naturaleza surgieran y dieran forma a ideas, ciudades y territorios.

Por supuesto, la propuesta de Bruno Latour (2017) sobre eliminar la concepción de la naturaleza sigue siendo un imperativo en el sentido de que no podemos seguir pensando en una “natura idílica”. Pero también, lo que agrega *Chilco* siguiendo el comentario de Latour, es que la especulación inmobiliaria impide materializar un pensamiento o un resquicio de naturaleza. Algo que, por ejemplo, ya había anticipado en *Tres ecologías* (1996) Félix Guattari. Sin embargo, en los momentos álgidos de crisis ambiental es importante reconsiderar que la naturaleza tiende a ser conceptualizada, en términos sociales y culturales, como una *fuerza*. Una fuerza inclemente que recrudece la interpretación que ha dominado lo que puede enunciarse como Antropoceno hasta la Revolución Industrial y que, en tanto concepción enraizada en la cultura occidental, es difícil de reorientar. Aunque, diría Guattari que:

La verdadera respuesta a la crisis ecológica sólo podrá hacerse a escala planetaria y a condición de que se realice una auténtica revolución política, social y cultural que reoriente los objetivos de la producción de los bienes materiales e inmateriales. Así pues, esta revolución no sólo deberá concernir a las relaciones de fuerzas visibles a gran escala, sino también a los campos moleculares de sensibilidad, de inteligencia y de deseo (Guattari, 1996: 9-10).

Tendríamos que decir, también, que aquel concepto occidentalizado de naturaleza “desempeñó un papel fundamental en la conquista de territorios nativos y en el genocidio de pueblos indígenas y hoy en día la misma visión objetivada de la naturaleza sigue legitimando procesos de expropiación, desplazamiento y privatización de tierras” (Tavares, 2024: 192). Sin embargo, ¿qué ha cambiado? Ya que ese concepto de naturaleza que sigue reagrupando, dejando sin techo a las personas, y sin territorio a las comunidades es el mismo que ha utilizado el neoliberalismo inmobiliario y el capital financiero para trazar toda tierra y traducirla en renta por vivienda. EcoMahuida significa, aun en la crisis ambiental, que el capital construye “hogares” para las personas que puedan pagar altos precios por un pedazo de tierra. Construirá terrazas, completamente equipadas y tecnológicas, en lo alto de la montaña para que esas personas observen a los de abajo, a los de Ciudad Capital, cuando se abra el suelo y sea sepultada esa urbe. Entonces, “¿qué cambia [...] cuando reconocemos que un espacio natural o salvaje por excelencia, tal y como lo definen los marcos epistémicos hegemónicos de la modernidad colonial, es en realidad un artefacto cultural producido socialmente?” (Tavares, 2024: 189).

Volvamos, entonces, al *ethos* de ecología política en EcoMahuida entendida como ciudad verde y natural. Sobre lo anterior, primero, acordamos que aquellos grandes “imperativos ecológicos son invocados frecuentemente por los gobiernos, las empresas y ciertas corrientes de activismo medioambiental en nombre de un consenso ‘verde’ post-político” (T. J Demos, 2013: 1) que pone en juego la vida del planeta. Y, segundo, pensamos aquellos modos en que “la arquitectura ha constituido una fuerza hegemónica –ideológica, imaginaria y material– en la conformación de una visión colonial de la naturaleza” (Tavares, 2024: 191).

Ahora bien, ¿cómo aparecen o se materializan esas ruinas en el imaginario del desastre? Esas topografías son índices que semantizan la industrialización, el abandono y el deterioro de los inmuebles. Quizá, en ningún otro momento histórico, la economía y la ecología se habían combinado en un cuerpo que intenta generar una devastación social deseada: las inmobiliarias como cuerpos vacíos y deteriorados, pero deseados por todos los sujetos. Espacios en aumento de renta, los alojamientos ruinosos y escoltados entre la basura forman una representación material de la ruina contemporánea como el objeto estético de lo inexpropiable.

EcoMahuida nos recuerda la exposición *Esta será mi casa cuando me vaya yo* (2012-2013) del artista plástico Leonardo Portus (Santiago de Chile, 1969). Se trata de una instalación crítica que enlaza arquitectura, política y estética, en la cual Portus, a través de maquetas, fotografías y planimetrías configura una ucronía visual que imagina materialmente cómo habría devenido la vivienda social en Chile (si las políticas modernistas no se hubieran interrumpido por el golpe militar de 1973). Entonces, sobre la pregunta retórica: cómo sería la construcción habitacional en Chile.

La muestra se compone de cinco maquetas de conjuntos habitacionales ficticios, cinco planimetrías y fotografías de gran formato. Así, Portus avanza sobre arquitecturas imaginadas que evocan directamente el Movimiento Moderno en Chile. Sobre lo anterior, la instalación insiste en cuestionar las políticas habitacionales y el sueño utópico de la casa propia, proponiendo una historia alterna de la vivienda social. Principalmente pensamos como material de contraste una maqueta en la que se observa una montaña y arriba de esta, como un cuerpo que lo abraza, un complejo habitacional. No decimos que pueda ser esa construcción la materialización de la narración de Catrileo; sin embargo, es un punto de referencia para pensar esa vinculación entre naturaleza y arquitectura.



Fig 2. s/n (2012) Fotografía extraída del diario web ArchDaily.¹

La maqueta de Portus resuena con la construcción arquitectónica de EcoMahuida. Mientras Portus constituye una visión de vivienda social, en EcoMahuida lo social no se hace presente, sino que, muy al contrario, se exhibe como la grieta entre esa seducción de “imaginación e imaginario verde” que niega el acontecimiento de destrucción y de devastación ecológica. Este complejo está diseñado para rentabilizar cada metro cuadrado donde todos sus atractivos son etiquetados como “sostenibles” o “respetuoso[s] con el medioambiente”. EcoMahuida simboliza el edificio que coopta el “discurso verde” de la crisis ambiental que, bajo el doble relato de construcciones inmobiliarias de bajo impacto, simula la sobreexplotación del suelo para dichas edificaciones.

La representación ficticia del complejo neoliberal es creada y sostenida por intereses financieros. Ese perfil de construcción, que se desarrolla sobre la destrucción del medio ambiente y contrasta con la fachada “eco”, refleja la realidad neoliberal extractivista, la cual se opone a cualquier noción de naturaleza no rentable. Mientras que el capital financiero –bancos, fondos de inversión y pensión– aparece como el arquitecto fantasma que impulsó el desastre y la hecatombe, pero que aparece como el salvador inmobiliario al producir una vivienda para los que necesitan refugio. Así, la maqueta arquitectónica funciona como un dispositivo de territorialización de la naturaleza.

Un desastre social y climático que, en su vinculación simbiote –que supone entender que ambos procesos no solamente coexisten, sino que se sostienen y retroalimentan mutuamente–, genera el despojo de tierras, la ruínificación de las ecologías y la necesidad de migración humana de los territorios arrasados. Esto muestra cómo EcoMahuida excava ese mismo espacio de representación ecológica. Ese es el hueco que va edificando ese complejo inmobiliario. Es sobre el que acordamos que “las relaciones entre arquitectura y medioambiente, paisajes construidos y naturales, hay que estar atentos al problema de la naturalización, es decir, de la desocialización y despolitización del concepto de naturaleza y, por extensión, del concepto de medioambiente y sus correlatos” (Tavares,

¹ Más información sobre la instalación y la imagen: <https://www.archdaily.mx/mx/02-218275/exposicion-esta-sera-mi-casa-cuando-me-vaya-yo-de-leonardo-portus>

2024: 191-192). El complejo arquitectónico EcoMahuida parece ser la continuación de un relato moderno que borra aquellas visiones de la naturaleza, es decir, que las oculta con el concreto y luego, con tecnología. Macohuida es el reconocimiento de un paisaje, es decir, de una “vista de una porción de territorio” (Goffard, 2013: 170). Recordemos, nos dirá Nathalie Goffard, que:

El siglo xx ha llenado nuestra memoria visual con imágenes de lugares recónditos, paisajes espectaculares difundidos tanto a través del ámbito editorial y publicitario como las prácticas amateur, llevándonos a una sobreproducción y consumo de imágenes de paisajes estereotipados. Es decir, el valor mercantil ha monopolizado gran parte de la representación del paisaje. El turismo y la publicidad han creado paisajes-espectáculo e instantáneas visuales de fácil consumo (Goffard, 2013: 171).

Es decir, ciudades y existencias en simulacro que nos demuestran cómo la imaginación material de la arquitectura ha producido un sistema de conocimiento y de representación de los entornos, los territorios y los paisajes, produciendo y reproduciendo otro concepto de la naturaleza. Un concepto que excede ciertamente su campo disciplinar. Pero esa vinculación entre política y estética de pensar la territorialización de la materia arquitectónica solamente se traduce, como lo enunciaría Ximena Briceño en “*una forma de ver el paisaje*” (2019: 15). Esa idea sobrevuela lo descampado, aquello que se encuentra abierto.

Forjar, así, un desenlace sobre la arquitectura convertida a escombros no contiene su propio esqueleto. Esa fórmula de economía neoliberal contiene una especulación del libre mercado. La destrucción de la ciudad y su nula conservación (como patrimonio cultural, sitio histórico o producto comercial) responde al nuevo feto de construcción. Pensamos, justamente, en las investigaciones de “*Montera 34, Basurama*” sobre los cadáveres inmobiliarios. Una sedimentación material y la formación de una atmósfera visceral de la ruina. Centramos nuestra óptica analítica sobre la producción de las imágenes del escombros como posibilidad de un argumento de crítica cultural sobre el estatuto de “hogar” que genera (¿y ahoga?) la industria inmobiliaria. La respuesta especulativa de los grupos inmobiliarios solamente afirma, lo que ya se conjeturaban en el ideal perspectivista, que dejarán de expropiar un territorio para luego dejarlo agrietarse. Han decidido no seguir la explotación de un territorio porque han decidido que va a morir.

El abordaje del desecho inmobiliario no representa una discusión del capital económico. El punto de fuga no se encuentra directamente con ese tejido de la crítica. La producción de ruina inmobiliaria se convierte en un archivo que se despliega en diversos espacios, una generación desencarnada del escombros, una vorágine extendida. Una borrasca de residuos. Sobre lo anterior, Jussi Parikka afirma que “el lugar de los restos como infraestructura, como práctica, como mantención y duración del tiempo: una imagen de los restos y una imagen que resta” (2021: 73). Esa imagen que resta, al menos en este momento de nuestra lectura, es el carácter de la falta de casa. De la imposibilidad de un hogar. El resto y los restos que dejan las inmobiliarias caer.

Sobre ese trance temporal, coincidimos con Parikka quien, siguiendo a Derrida, menciona que los restos ya se encuentran ahí, visibles e invisibles del poder del discernimiento. El inmueble es lo que se establece en nuestro horizonte visual como

imposible de caer, al menos es la materia más estable con la que cotidianamente convivimos. Por eso, quizá, “lo que establece a algo como resto es también aquello sobre lo que se encarna: no meramente una presencia espectral, sino algo así como un suceder en la historia” (Parikka, 2021: 74).

Quizá esa es una de las formas de relacionarnos con el escombros: una presencia espectral, con la que coexistimos. Los fantasmas de nuestro futuro. En este sentido, la reflexión puede ampliarse desde la *hauntología* planteada por Derrida (2023) donde el espectro no es únicamente una figura pretérita, sino una presencia que insiste en el presente y proyecta su sombra hacia el porvenir. El espacio –en este caso, el paisaje agrietado y el territorio en ruinas– se convierte en un archivo vivo que aloja tanto la memoria de lo que fue como las huellas de aquello que todavía no ha llegado, pero cuya posibilidad ya se deja sentir. Así, la destrucción material del planeta no sólo se experimenta como pérdida, sino como un modo de inscripción: advertencia y promesa de *algo* que aún no matizamos o visualizamos, al menos no lejos de posiciones apocalípticas. El suelo que tiembla no es únicamente el final de una era, sino también el umbral de otras configuraciones posibles, donde la persistencia de lo espectral obliga a repensar nuestra relación con la materia y el tiempo hacia lo que aún puede venir.

Dicho esto, “la repetición ya está incorporada en el resto mismo como una suerte de contundente implicación de la producción serial que está ocurriendo y que ya insertó algo así como un residuo, como unos restos” (Parikka, 2021: 74). Al comenzar con la pregunta por el agrietamiento y la producción de escombros entramos en la esfera de la separación analítica de la materia. Si todo está agrietando y temblando, ¿a dónde se escapa? ¿Existe posibilidad de estar a salvo en algún lugar, en los imaginarios de la destrucción, sobre el suelo que tiembla? Chilco representa una vuelta al mar, al anhelo de un origen, y pensar desde ahí si se puede construir algo después de las ruinas de *una* ciudad. La metrópoli que colapsa es el anuncio de aquello que se encuentra en repetición sobre el advenimiento de la hecatombe, a saber, la imagen del edificio que es explotado y se viene abajo. La materia que, después de un largo sueño erguido, se encuentra con el suelo.

Nuestra insistencia tangencial sobre la posibilidad de hacerse un lugar para vivir convive con el miedo generacional de dificultad de arriendo. Por falta de salarios capaces de solventarlos, por la especulación inmobiliaria y, por último, el gran absceso cancerígeno y postrero de las ciudades y de sus procesos de gentrificación. Esa conversión, creemos, de la ciudad al gran basural turístico también es una veta sobre los cadáveres inmobiliarios que se matizan en *Montera* 34.

En el seno de nuestro capitalismo tardío el deseo de hogar y de estabilidad material es el mayor anhelo posible. La imagen de *ser* propietario no fue la herencia del capitalismo inmobiliario sino una prohibición. En el sentido de que el deseo de tener un lugar donde vivir se ha convertido, para las clases sociales precarizadas, en la forma más alta –y más restringida– de aspiración. Sobre la sentencia fisheriana de que no existe alternativa a la realidad capitalista (Fisher, 2016), *Chilco* trata de tejer esos registros. El realismo es una realidad ideológica, un germen de pensamiento que aparece para asegurar que no se puede pensar fuera del capital. De ahí que la novela, en su poética de ruinas y desplazamientos, intente horadar ese muro perceptivo: mostrar que lo que se presenta como inevitable es, en realidad, el resultado de una violencia organizada por

los viejos sueños del *capital*. “Resistir y luchar cansa” (Catrileo, 2023: 57), afirma Mari Quispe. Pero, ¿cómo resistir a la vorágine capitalista que hace temblar y luego te ofrece un posible hogar, imposible de pagar, que no vibra?

Una planta entre el suelo resquebrajado

La narrativa de Catrileo se mueve entre las gramáticas del desarraigo, es decir, entre imágenes que emergen del derrumbe: del suelo resquebrajado, de los edificios abandonados, de las grietas como plagas en el suelo, pero también de la vegetación que persiste entre el concreto agrietado. Por esas razones, la narración pone en tensión el concepto de territorio como posibilidad de lo estable y como el sueño privilegiado de los andamiajes de la identidad. La tierra no es una superficie ni ningún soporte material, sino una pregunta que, suspendida, se está cerrando. Existe un gesto, un cultivo narrativo, sobre la imaginación vegetal que plantea otras interrogantes sobre la expresividad de los brotes; ahora bien: ¿cómo habitar entre las ruinas del presente sin imposibilitar la imaginación material de otros mapas emergentes?

En *Chilco* se asoma un discurso de la ecocrítica donde se contraponen las líneas de captura que componen la agencia no humana, la ecología política y el agrupamiento social. Se preguntan Blackmore y Heffes “¿qué texturas específicas del Antropoceno [...] se manifiestan en los entornos latinoamericanos?” (2023:14). Una textura es, efectivamente, la de las plantas.

La imaginación vegetal no es un ornamento que nace, sino otra materialidad de lo derruido, como el resto y como la potencia: como una forma del deseo que germina del escombros. Sobre ese hecho consideramos que ocurre una suerte de suspenso en la alienación temporal de una ciudad, ya que Chilco activa una cartografía crítica de la tierra, donde la vegetación –que aparece como brote, hongo o maleza– no es una representación de la naturaleza, sino de las formas animistas de supervivencia frente al colapso urbano y climático. Esa fuerza vegetal prolifera por mapas en descomposición como cruces entre geografías descentradas que orientan el potencial de otros cuerpos a aparecer entre las superficies derruidas. Entonces, el texto avanzó sobre la conformación de un mapa afectivo –que tiene un carácter rizomático– y que observa la producción de deseos vegetales como efecto del escombros material.

Esa porosidad de lo vegetal, de un más allá que humano, aparece como constelación de signos y sentidos. La vegetación que aparece como una instalación sobre el presente, y un camino sobre el futuro. Esa aproximación nos conduce a la etnografía multi-especie que realiza Dusan Kazic donde en uno de sus acercamientos relata cómo en una conversación con una campesina de nombre Rachel Berlier le afirma que nuestro deber contemporáneo es reanimar a las plantas. Reanimar aquí se semantiza de doble manera: primero, pensar el *uso* de la práctica del animismo (que tantas comunidades indígenas han cultivado en tanto conocimiento), pero también en el sentido de salvar a las plantas de la crisis ecológica en curso. Entonces, dice Kazic, que “si nuestro mundo pretende sobrevivir e invertir la tendencia de cara a las crisis ecológicas y a las extinciones multiespecíficas, no queda otra opción según ella que ‘animarlas’. Es fundamental pues [...] vivimos gracias a las plantas” (Kazic, 2024: 27). Al activar esta memoria vegetal,

Catrileo nos conduce hacia una ética de los vínculos multi-especie: reanimar las plantas, como propone Kazic, significa tanto reconocer su agencia animista como defenderlas frente al desastre climático que amenaza la continuidad de la vida en común.

Es decir, en la narración de *Catrileo* aparece ese doble vínculo o agenciamiento que sostiene el paso de lo aparentemente carente de vida al germen de la vida en sí. El chilco, ese arbusto resistente que bautiza a la novela, engendra este gesto de vitalismo o subordinación vegetal: brota entre los umbrales y los bordes, en los límites del relato urbano, en las grietas de una temporalidad que se expande para luego volverse lenta y húmeda. En otras palabras, *Catrileo* muestra una alternativa de “pasar del paradigma de la producción al de los vínculos animados de las plantas” (Kazic, 2024: 27). En los términos de Deleuze y Guattari eso sería “la invención de un pueblo” (2008: 45).

Por último, la novela de *Catrileo* se inserta en una constelación crítica que interpela tanto los legados del regionalismo latinoamericano como las renovadas sensibilidades de la ecocrítica y que se instala en las formas de los “neoregionalismos” (Andermann, 2018), donde el territorio es un temporal de paisaje en ruinas, a la vez que performa el derrumbe mismo como condición de posibilidad narrativa: grietas, escombros, edificios vaciados y vegetación insistente constituyen una sintaxis del desarraigo, una gramática donde el territorio no puede pensarse como fundamento estable ni como soporte de adscripción, sino como interrogante que se va disolviendo. En ese sentido, la escritura de *Catrileo* desplaza el marco clásico de la territorialidad –propiedad, pertenencia, suelo firme– hacia un espacio de inestabilidad productiva, donde el derrumbe y el agrietamiento habilita la emergencia de otros mapas afectivos en clave ecológica. Así, la potencia de la narración se instala, precisamente, en haber dotado a la imaginación vegetal de un potencial crítico y no ornamental: los brotes, los hongos y las malezas no son residuos de un orden anterior, sino agentes animistas que inauguran posibilidades de existencia en el *intermezzo* del colapso; es decir, allí donde el capital impone escombros como signo de clausura, *Chilco* teje en la maleza un modo de habitar precario, que hace de la fragilidad una de las formas de la resistencia.

Los restos materiales del derrumbe –paredes agrietadas, suelos fracturados, edificios vacíos– son también presencias espectrales, huellas del pasado que insisten en el presente, pero que, a la vez, anuncian futuros posibles. El *chilco* como figura simbólica condensa esta doble temporalidad: arbusto resistente que sobrevive al borde del colapso, pero que al mismo tiempo anticipa una promesa de vida por-venir. De este modo, *Chilco* problematiza la devastación urbana y ambiental bajo el signo o el rostro del capitalismo tardío, a la vez que propone una imaginación crítica de lo viviente. Allí donde el realismo ideológico declara la imposibilidad de pensar fuera del capital, la narración inventa una cartografía espectral y vegetal que multiplica los modos de existencia. Frente a la promesa ilusoria de hogares estables ofrecida por los complejos inmobiliarios, se sugiere otro tipo de habitar: uno poroso, abierto, uno donde en la ruina encuentra brotes y en el escombros se reconoce materia germinal. Así, el texto se sitúa como una de las aportaciones más significativas a las discusiones latinoamericanas sobre literatura, ecocrítica y nuevos regionalismos, porque demuestra que la destrucción y el deseo coexisten, y donde la vida insiste incluso en los umbrales de la catástrofe. En este gesto, la novela inventa una figura animista que amplía los marcos de la ecocrítica latinoamericana y que reconfigura las posibilidades de la narrativa contemporánea.

Referencias bibliográficas

- ANDERMANN, Jens (2018). *Tierras en trance: Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- BENJAMIN, Walter (2009). *La dialéctica en suspenso*. México: LOM Ediciones.
- BENJAMIN, Walter (2005) *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- BENNETT, Jane (2022). *Materia vibrante: Una ecología política de las cosas*. Buenos Aires: Caja Negra.
- BLACKMORE, Lisa, y HEFFES, Gisela (2023). "Investigación académica y prácticas artísticas ambientales latinoamericanas". *Tabula Rasa*, (46), 11–25.
- BLACKMORE, Lisa, y GÓMEZ, Liliana (2020). *Liquid Ecologies in Latin American and Caribbean Art*. Londres: Routledge.
- BRICEÑO, Ximena (2019). "Paisaje y región andinos. Nuevas formulaciones". En BRICEÑO, Ximena; y CORONADO, Jorge (Eds.). *Visiones de los Andes. Ensayos críticos sobre el concepto de paisaje y región*. Bolivia: Plural Editores.
- CAMINADA, Lucía y SABO, María (2023). Nuevos regionalismos latinoamericanos: cuerpos, teorías y estéticas del espacio literario. *Estudios de Teoría Literaria*, 14(34), 5-9.
- CATRILEO, Daniela (2023) *Chilco*. México: Seix Barral.
- CHAKRABARTY, Dipesh (2009). The Climate of History: Four Theses. *Critical Inquiry*, 35(2), 197–222.
- DE LA CADENA, Marisol (2024) *Seres-terra: Cosmopolíticas em mundos andinos*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (2019). *Kafka por una literatura menor*. México: Ediciones Era.
- DELEUZE, Gilles (2019). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. México: Paidós.
- DEMOS, T. J (2013). Contemporary Art and the Politics of Ecology. *Third Text*, 27(1), 1–9.
- DERRIDA, Jacques (2023). *Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta.
- DESCOLA, Philippe (2024). *As formas do visível: Uma antropologia da figuração*. Brasil: Editora 34.
- FISHER, Mark (2016). *Realismo capitalista: ¿no hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra.
- FOFFANI, Enrique y MANCINI, Adriana (2000). "Más allá del regionalismo: la transformación del paisaje". En DRUCAROFF, Enrique; y JITRIK, Noé. *La narración gana la partida* (261-277). Buenos Aires: Emecé.
- GAGLIANO, Monica; RYAN, John; y VIEIRA, Patrícia (2017). *The Language of Plants: Science, Philosophy, Literature*. Estados Unidos: University of Pittsburgh Press.
- GARCIA, Marília (2018). *Parque das ruínas*. Rio de Janeiro: Luna Parque Edições.
- GUATTARI, Félix (1996). *Las tres ecologías*. Barcelona: Pre-Textos.
- HEFFES, Gisela (2013). *Políticas de la destrucción / Poéticas de la preservación: Apuntes para una lectura (eco)crítica del medio ambiente en América Latina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.

- KAZIC, Dusan (2024). *Cuando las plantas hacen lo que les da la gana: Concebir un mundo sin producción ni economía*. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- KOHN, Eduardo (2021). *Cómo piensan los bosques: Hacia una antropología más allá de lo humano*. Buenos Aires: Hekht.
- LATOUR, Bruno (2017). *Cara a cara con el planeta. Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas*. Buenos Aires: Siglo xxi Editores.
- NASCIMENTO, Evando (2023). *El pensamiento vegetal: La literatura y las plantas*. Santiago de Chile: Mimesis.
- NAVAJAS, Óscar (2024). El museo sin musas: Nuevas coordenadas para una museología poshumana en el siglo XXI, *MIDAS, Museum e Estudos Interdisciplinares*, 19(1), 1-16.
- PARIKKA, Jussi (2021). *Una geología de los medios*. Buenos Aires: Caja Negra.
- PUIG DE LA BELLACASA, Maria (2017). *Matters of Care: Speculative Ethics in More Than Human Worlds*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- RAMA, Ángel (1983). "Literatura y cultura en América Latina". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 9(18), 7-35.
- ŠOLA, Tomislav (2012). *La eternidad ya no vive aquí: Un glosario de pecados museísticos*. Barcelona: ICRPC.
- SONTAG, Susan (2017). *Ante el dolor de los demás*. México: Debolsillo.
- STENGERS, Isabelle (2013). "Introductory Notes: An Ecology of Practices". *Cultural Studies Review*, 11(1), 183–196.
- STOLLER, Ann (2008). "Imperial debris: Reflections on ruins and ruination". *Cultural anthropology*, 23(2), 191-219.
- TAVARES, Paulo (2024). *La naturaleza política de la selva: Escritos sobre arquitectura, ecología y derechos no-humanos*. Buenos Aires: Caja Negra.
- TSING, Anna (2021). *El hongo del fin del mundo: Sobre la posibilidad de vida en las ruinas del capitalismo*. Buenos Aires: Caja Negra.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (2010). *Metafísicas caníbales: Líneas de antropología posestructural*. Buenos Aires: Katz Editores.
- WECJMAN, Gérard (2001). *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- WYLIE, Lesley (2020). *The Poetics of Plants in Spanish American Literature*. Estados Unidos: University of Pittsburgh Press.