RESPONDER AL LLAMADO DE LAS PLANTAS: ARTE Y NATURALEZA MÁS ALLÁ DE LA FORMA-PAISAJE

[RESPONDING TO THE PLANTS CALL: ART AND NATURE BEYOND THE LANDSCAPE-FORM]

MARCELA RIVERA HUTINEL[i]
https://orcid.org/0000-0002-7456-105X
Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación[1], Ñuñoa, RM de Santiago, Chile

Resumen: Tomando como punto de partida el "llamado vegetal" al que Evando Nascimento presta oídos en su libro *O pensamento vegetal* (2021), este trabajo busca rastrear la emergencia, en el campo estético latinoamericano, de nuevas formas de la crítica que ofrecen una vía para interrogar las concepciones antropocéntricas de la estética moderna, invitándonos a establecer una relación sensible con el mundo vegetal más allá de la forma-paisaje. Junto a Nascimento, el texto de Jens Andermann: *Tierras en trance* (2018) y la obra colectiva *Cuerpos permeables* (2021), en diálogo con la práctica artística de Eulalia de Valdenebro, nos invitan a imaginar un mundo en común en el que, sobre las ruinas del extractivismo, emerjan nuevas formas de reciprocidad entre lo humano y las plantas.

Palabras-clave: arte; naturaleza; paisaje; estética Ambiental; pensamiento vegetal

Abstract: Taking as a starting point the "plants call" that Evando Nascimento listens to carefully in his book *O pensamento vegetal* (2021), this work seeks to trace the emergence, in the Latin American aesthetic field, of new forms of criticism that offer a way to interrogate anthropocentric conceptions of modern aesthetics, inviting us to establish a sensitive relationship with the plant world beyond the landscape-form. Alongside Nascimento, the text by Jens Andermann: *Tierras en trance* (2018), as well as the collective work *Cuerpos permeables* (2021), in dialogue with the artistic practice of Eulalia de Valdenebro, invite us to imagine a shared world where, on the ruins of extractivism, new forms of reciprocity between the human and the plants emerge.

Keywords: art, nature; landscape; environmental aesthetics; vegetal thinking

[1] Este trabajo se enmarca dentro del proyecto DIUMCE Regular 2024: "Hilos sueltos: materia, técnica y ecología en el arte textil andino", cuya investigadora responsable es la Dra. Mary Luz Estupiñan.

Introducción. Pensar *con* las plantas, pensar *de otro modo que lo humano*

> Aquí hay una forma sin precedentes de llamado… vegetal.
> Evando Nascimento. *El pensamiento vegetal* (2023, p. 218)

"Pensar como una planta exige que la naturaleza 'se reintroduzca imperiosamente en nosotros'", apunta Colette Camelin en el texto de apertura de *Écrire avec les vivants* (2022, p. 11). El título de este volumen colectivo, que reúne textos presentados en los coloquios de Cerisy desde 1987, da cuenta de una creciente inquietud de las humanidades respecto a los modos de pensar los vínculos entre la literatura y los seres vivientes. Despunta aquí una escritura no *sobre,* sino *con* las diversas formas de vida, humanas y no humanas, para pensar junto a ellas maneras de cohabitar la tierra que se nos desfonda en medio de la expansión capitalista que no ve en los territorios otra cosa que *materia inerte* de la que puede extraer valor. Tierra, planeta, mundo son términos en los que nuestra brújula conceptual ya no puede orientarse, toda vez que la crisis ecológica constituye un umbral donde la continuidad de la vida, tal como la conocemos, zozobra. Escribir, pensar *con* los vivientes es, antes que nada, un modo de repensarnos, de reconsiderar nuestras poéticas y políticas atencionales, en el sentido en que lo entiende Vinciane Despret en *Habitar como un pájaro* —esto es, extender el gesto de otorgar importancia a las diversas existencias con las que coincidimos: "No volverse más sensibles […], sino aprender a volverse capaces de *conceder* atención. Aquí *conceder* asume el doble sentido de «prestar atención a» y de reconocer la manera en que otros seres son portadores de atenciones. Es otra manera de declarar importancias" (2022, p. 13). Jean-Christophe Bailly, refiriéndose a "la multiplicidad de fuerzas en movimiento que llamamos 'animales'" (2013, p. 85), subrayando su "inasible diversidad", señala que en ellos, pero también en las plantas, e "incluso [en] la tierra que los engendra", hay "una pensatividad hecha antes que nada de escucha y atención extrema" (p. 91). Esta pensatividad, precisamente porque se da *en medio de,* y no *en frente a,* una infinidad de otros con los que mantiene vínculos y asociaciones, constituye sobre todo una "disposición a construir un mundo" (p. 92) —capacidad de *hacer mundo* que parece cada vez más esquiva entre los hombres que enarbolan al pensamiento como su exclusivo privilegio. Escribir, pensar, sentir *con* los

vivientes serían las vías que la literatura, la filosofía y las artes exploran para imaginar nuevos modos de conceder atención y cuidado a la vida en la tierra que hoy está en peligro manifiesto, entendiendo que esta práctica solo puede sostenerse si prestamos oídos a la polifonía de los seres que en ella convergen. Afirmar la vida en sus múltiples formas, dice Evando Nascimento en *El pensamiento vegetal,* eso es lo que hace la literatura cuando responde a ese llamado. Nascimento recoge con delicadeza la palabra *llamado* de la obra de Clarice Lispector, reparando en el modo en que su travesía ficcional nos hace experimentar una escucha sensible de lo otro que no es humano. "Aquí hay una forma sin precedentes de *llamado…vegetal*", apunta leyendo un pasaje de *Agua viva,* texto-tejido, pletórico de ramificaciones, confeccionado con escenas sensibles en las que "los planos humanos, animales y vegetales se mezclan irrevocablemente" (2020, p. 215). En él, dice Nascimento, vemos "*intertrocar[se]* las esferas de lo humano y lo no humano" (p. 216), término con el que la literatura pensante de Lispector consigna la posibilidad — imaginaria y sensible — de *dar cuerpo* a la alteridad del otro. Interpelando al lector para que se vuelque hacia el mundo vegetal, Lispector anota: "Presta atención, te voy a hacer un favor: te invito a mudarte a un reino nuevo" (2012, p. 61).

Experimentar una escucha sensible de lo otro que no es humano, aprender de sus maneras de vivir, implica hacer tambalear la imagen de una humanidad pensante que se enfrenta a la naturaleza como si se tratase de una materialidad clausurada sobre sí misma, carente de atención, de agencia y de saber, y cuyo ordenamiento se somete, por esta misma presunción, al juicio de eso que llamamos nuestra razón y a la complascencia de lo que consideramos nuestros sentidos. "Otro humanismo — sugiere Nascimento leyendo a Lispector — solo puede venir como humanismo del otro, de la otra y de los otros. Es decir, desplazando a la humanidad como centro y colocando a los distintos *no humanos* como interrogantes de nuestra especie" (2022, p. 151). Esta es la pregunta que con urgencia nos reclama: cómo recomponer, desde las artes y las humanidades, las relaciones entre humanos y más-que-humanos, rompiendo con las jerarquías verticales que permanecen incrustadas en el corazón del humanismo. Si, como recuerda Adriana Cavarero en *Inclinaciones*, la verticalidad ha sido el esquema postural dominante para pensar lo humano — "En el teatro filosófico moderno, en el centro de la escena hay un yo en posición derecha y vertical" (2020, p. 13) — pensar *con* los vivientes implicaría contrarrestar este humanismo del hombre erguido, inclinándonos hacia la infinidad de

puntos de vista, o mejor dicho, «puntos de vida», que proliferan a nuestro alrededor. A ello nos invita Despret, en su prólogo a *Tras la huella animal,* el libro de Morizot: es preciso "reaprender a enfocar la vista en el suelo, a mirar la tierra, leer los brotes, las hierbas retorcidas (…). Es tiempo — dice ella — de volver a la tierra" (2020, p. 10). No *ver tierra*, como lo hace la mirada del conquistador, emisaria de los "ojos imperiales", sino tocarla, volver a ella con cada uno de nuestros sentidos, prestando atención a otras formas de vida, no-humanas o más que humanas, portadoras de sensibilidades que nos permiten imaginar formas de vida otra. La tarea, como afirma la artista Eulalia de Valdenebro sumergiéndose en el páramo colombiano, es "producir objetos sensibles que nos ayuden a deslocalizar nuestra humanidad, a desbaratar esta jerarquía antropocéntrica y malsana que hemos inventado" (2021, p. 10).

"Para liberarnos, liberemos a la flor, cambiemos de opinión en cuanto a ella", dice un verso de Francis Ponge (2002, p. 1204) que invita a una modificación de nuestra relación con el mundo vegetal, buscando poner en cuestión la superioridad de la inteligencia animal, el reparto entre hombre, animales y plantas que dispone jerárquicamente una cabeza por sobre la otra. El pensamiento no se yergue aquí como prerrogativa de ninguno. Se trata de un cambio de opinión que "arroja[rá] algo de luz, precisamente, sobre la inteligencia de los otros" (p. 1216). En "La hora vegetal", ensayo incluido en *Escribir con los vivientes,* François Bizet vuelve a estos y otros pasajes de Ponge, como aquel ya citado por Camelin: "«Rehacer (artísticamente) la naturaleza», se lee igualmente en *El Inacabamiento Perpetuo*, exige que la naturaleza «se reintroduzca imperiosamente en nosotros» [OC II 1009]" (2022, p. 84). Tomar partido por las plantas, como lo hace el poeta, solo puede hacerse desde "una perspectiva obstinadamente antropo-des-centrada" (p. 82). Coincidiendo con esta perspectiva que descentra o deslocaliza a lo humano, en 2022 se publica *La naturaleza de las humanidades. Para una vida bajo otro clima,* libro que reúne textos presentados en un coloquio virtual organizado desde Chile, en plena pandemia, que "se planteó como una contribución a la pregunta por la forma en que los saberes humanistas deben alterarse" con vistas a "asumir lo viviente, y no simplemente lo humano, como ámbito de problematización" (rodríguez freire, 2022, p. 19). En el texto de presentación, raúl rodríguez freire bosqueja la nueva tarea de la crítica que nos reclama: una que radicaría en desactivar "la distinción humano/naturaleza" que sustenta la concepción moderna que hace de esta última un espejo en el que lo humano

reconoce su superioridad: tal distinción, señala, constituye "la condición sobre la que se levanta la crisis ecológica […] Dicha concepción se sustenta en la excepcionalidad humana que, a su vez, comprende a la naturaleza como su recurso" (2022, p. 10, 14). No debemos olvidar que "la construcción de la noción de naturaleza [contituye] una de las estrategias fundamentales de las que el humanismo se sirvió para construir el carácter extraordinario del viviente humano", dice de cerca Fagioli, en el marco de un dossier de la *Revista Aisthesis,* publicado ese mismo año, que llamaba a imaginar "coordenadas para una estética materialista" (2022, p. 117). En *El pensamiento vegetal,* Nascimento precisa el desafío de forma certera: "No se debe ceder a un discurso ecológico estereotipado, en favor de una naturaleza idealizada (…) Cabe, sí, repensar los modos humanos de estar en el mundo, más allá de cualquier ontología humanista" (2023, p. 85).

En contraste con la visión moderna que tiende a jerarquizar y objetivar la naturaleza — ya sea como *paisaje*, concebido desde la mirada de un sujeto que la contempla y controla, o como *territorio*, definido por la apropiación y el control del espacio — comienzan a despuntar pensamientos que, desplazando o disputando estos términos, proponen otros modos de explorar los espacios y las afinidades que compartimos con esos otros seres *más que humanos*. Es el caso de los trabajos de Jens Andermann en torno a la noción de paisaje, que interrogan el papel determinante que tuvo la *forma-paisaje* en las políticas de la tierra que articularon el expansionismo colonial y el capitalismo extractivo: "Aún hay una historia por escribir del paisaje moderno, particularmente ahí donde la tierra ha sido y en muchos casos sigue siendo el principal objeto de contienda" (Andermann, 2008, p. 2). Por ese mismo motivo, una estética no-antropocéntrica implicaría "despedirnos de esa facultad estética modelada según el padrón del paisaje", toda vez que este padrón objetualiza al mundo, espiritualiza al sujeto observador, y oblitera el vínculo que media entre ambos (Andermann, 2018, p. 425). Vinciane Despret, por su parte, encontrará en el canto de los pájaros la caja de resonancia para desplazar la noción de territorio que, en su versión moderna, quedó adosada a la idea de la lucha por la propiedad: "El 'territorio' es un término que no tiene nada de inocente y del que no debo olvidar la violencia apropiativa y la destrucción que han configurado algunos de sus significados actuales" (2002, p. 26). Si paisaje y territorio son formas de producción del espacio que se modularon a partir de un régimen visual que suponía la primacía del sujeto como punto de vista*,* hoy somos convocados a imaginar nuevos modos de acercamiento sensible al

sensorium no humano, una *aisthesis* que ya no responda a la "la imposición del régimen escópico que obligó a ciertas entidades a estar disponibles para la fruición de un espectador distante" (Fleisner, 2022, p. 213). Para prestar atención a otras maneras de vivir, de pensar, de ser afectados, para *caminar con* otros vivientes y aprender de ellos, necesitamos, como dice Paula Fleisner, generar "oportunidades para el ejercicio de una *koine aisthesis*" (p. 213), una estética de lo *en-común* que, desplegando una crítica sensible, nos vuelva capaces de conceder atención al arte de habitar de los demás vivientes. Esto, como afirma Andermann, "no significaría renunciar a la experiencia estética sino, en cambio, a una forma determinada de entenderla como aquello que nos distingue y nos constituye en humanos y sujetos: como aquello que nos especifica" (2018, p. 425). Sobre este necesario desplazamiento de la reflexión estética desde el ámbito de los fines humanos hacia una *estética inespecífica*, Noelia Billi remarca:

> Asistimos a una escena en la cual los fines que (demasiado) humanamente se impusieron sobre el arte ya no funcionan como organizadores de sentido…. [Esto] permite considerar, desde la estética, las capacidades sensibles y afectivas de un arte ya no abocado a la (re) producción de una esencia humana (o dependiente de ella) sino antes bien a las conexiones inter-especies e inter-reinos que los vínculos entre las materialidades permiten. (2018, p. 100)

Siguiendo el envite de esta *escena*, la de "un arte ya no abocado a la (re) producción de una esencia humana", sino atento a "las conexiones inter-especies e inter-reinos", este trabajo se propone rastrear la emergencia de cierto *giro vegetal* de la estética contemporánea, específicamente en el ámbito latinoamericano. Se trata de nuevas formas de la crítica que, en el cruce entre las artes y el pensamiento, ofrecen una vía para interrogar las concepciones antropocéntricas de la estética moderna, invitándonos a establecer una relación sensible con el mundo vegetal más allá de la *forma-paisaje*. Estamos ante "ensayos de intervención" — retomando la expresión de Nascimento (2023, p. 13) — que surgen en medio de una crisis ecológica que vuelve urgente la tarea de repensar el vínculo entre hombre y naturaleza, ya no desde la mirada objetivante de un sujeto que la contempla y controla, sino desde el entrelazamiento sin jerarquía entre vivientes y no vivientes. Junto a *El pensamiento vegetal*, de Nascimento, el texto de Andermann *Tierras en trance* y la obra colectiva *Cuerpos permeables* (2021), en diálogo con la práctica artística de Eulalia de Valdenebro, nos permitirán trazar un recorrido con

vistas a imaginar un mundo en común en el que, sobre las ruinas del extractivismo, emerjan nuevas formas de reciprocidad entre lo humano y las plantas.

Jens Andermann: Arte y naturaleza en la era del extractivismo

"Tales lugares [lugares estables, inmóviles, inmutables, arraigados; lugares que fueran referencias, puntos de partida, principios] no existen, y como no existen el espacio se vuelve pregunta, deja de ser evidencia […] El espacio es una duda". La provocación que Georges Perec desliza en *Especies de espacios* (2001, p. 139–140), ensayo de exploración minucioso y lúdico de los espacios en todas sus formas, coincide con la inquietud de Jens Andermann respecto de esa historia del paisaje moderno que *aún queda por escribir*: "¿Cómo historiar — me pregunto —, en la América latina del siglo XX, los paisajes para el desarrollo, para la revolución, o para el ajuste? ¿Cuáles fueron, o aún siguen siendo, las prácticas políticas y estéticas del espacio, de poder y de resistencia, que conlleva cada uno de ellos?" (2008, p. 2). Andermann prosigue esta reflexión, inscrita en una investigación de largo alcance sobre las artes y la cultura material en América Latina y sus intersecciones con el extractivismo y el legado colonial, en su libro *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje* (2018), en el que procura, entre otras cosas, reflexionar sobre ciertas prácticas estéticas de nuestro presente que permiten que *el espacio se vuelva pregunta.* En la estela de Perec, Andermann nos recuerda que la noción de paisaje no remite simplemente a un lugar, si por lugar entendemos un orden estable, un emplazamiento dado. Así lo sugiere cuando, desde la vera de lo que provisoriamente llama *estética ambiental*, plantea que hay que disputar el término *paisaje* con el que la estética moderna propagó una *imagen despolitizada de la naturaleza* (cf. 2018, p. 341).

En un contexto en el que la crisis climática pone en jaque la primacía del sujeto y de sus medios de representación, Andermann se pregunta si la noción de paisaje tiene todavía vigencia crítica, tal como la propugnó en su momento la reflexión estética kantiana, en la que la figura de los paisajes sublimes detentan un papel preponderante. Como señala Remo Bodei en su ensayo *Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje*, para el hombre moderno "enfrentarse a la naturaleza hostil significa buscar la confirmación del propio valor" (2011, p. 36). Así parece reafirmarlo Kant, cuando señala que lo sublime es un *sentimiento*, la experiencia de un sujeto que repone su poderío frente

a una fuerza de la naturaleza que lo desborda. Ante esto, Andermann recuerda que la forma-paisaje surgió en el siglo XV, coincidiendo con los inicios de la expansión colonial europea. Dos nociones claves de la modernidad, la de *Sujeto* y *propietario*, se anudan por lo tanto al surgimiento del paisaje, revelándolo como un aparato cultural y artístico que acompaña desde sus inicios al proceso de la colonización, y cuya vigencia aún puede constatarse en la deriva contemporánea de la mercantilización neocolonial. Si, como Andermann señala, el paisaje representa un punto nodal para explorar la conexión entre las prácticas políticas y estéticas que han definido la modernidad, es porque la emergencia de este dispositivo la mirada, que decantó en el género pictórico que lleva su nombre, exhibe la forma de concebir la relación entre hombre y naturaleza. En la forma-paisaje se pone en juego la preeminencia de un régimen escópico, en el que la mirada humana se sitúa en el eje vertical, tomando distancia del resto de lo viviente, habilitando de este modo su dominio. El padrón del paisaje ha modelado nuestra facultad estética, advierte Andermann. Piénsese en la emblemática pintura de Caspar David Friedrich, *El caminante sobre el mar de nubes.* Allí observamos un hombre de pie, en la cima de una montaña, contemplando en la lejanía la inmensidad de la naturaleza que se ofrece ante él. Esta representación del espacio enmarcada en el eje *paisaje — visión* tiende a obliterar su propia condición histórica, esto es, los modelos estéticos y políticos de tradición europea que inciden en este modo de percepción de la naturaleza.

Históricamente, al paisaje y a las formas de representar la naturaleza les precede una rica tradición de técnicas visuales que emergieron en Occidente hacia el siglo XV. Estas tecnologías de la mirada establecen un entramado cultural e ideológico que afecta la relación entre el observador y el objeto de su mirada, en este caso, la naturaleza misma. La contemplación del paisaje, influenciada por la estética, la óptica y los dispositivos tecnológicos, modula nuestras formas de entender lo natural, impregnando nuestras percepciones con modelos de interpretación. En su texto "Observando la naturaleza. El paisaje y el sentido de la vista", Denis Cosgrove argumenta que el paisaje no es solo una forma de ver, sino una forma en la que algunos europeos han representado su mundo y sus relaciones, y a través de la cual han cimentado las relaciones sociales: "Hay una profunda relación, fraguada hace más de medio milenio, entre el uso moderno del paisaje para denotar un espacio geográfico delimitado y el ejercicio de la vista o visión como el principal medio de asociación entre ese espacio y las preocupaciones humanas" (2002, p.

64). Este fenómeno requiere ser contextualizado dentro de una más amplia historia económica y social, con supuestos y consecuencias que trascienden el simple uso de la tierra. A través de esta lente, la mirada se revela como un acto de poder, tal como describe Donna Haraway, quien habla de una "visión desde arriba", ejercida por un sujeto que *ve sin ser observado* (1995, p. 339). Esta mirada científica se entrelaza con la historia y la historia del arte, convirtiéndose en una perspectiva que fomenta una contemplación objetivada y *a distancia* del mundo. Así, el paisaje se entiende como un orden visual que impone una separación rotunda entre el humano y lo "otro", delineando fronteras que establecen una dicotomía y un orden de superioridad. Wolfgang Welsch se refiere a este orden como "axioma antrópico", principio que ha dominado en Occidente al definir el poder ejercido sobre aquello que constituye lo no humano en la Tierra: "Toda la epistemología moderna estaría construida sobre la base de lo que Wolfgang Welsch ha llamado «el principio antrópico», formulado sin ambages por Diderot en 1755: 'El hombre es el único concepto del que hay que partir y al que hay que remitir todo'" (Arias, 2019, p. 30). Por ende, reflexionar sobre la noción de paisaje no solo implica examinarlo en tanto representación estética, sino cuestionar las estructuras de poder que determinan cómo vemos y entendemos el mundo natural a nuestro alrededor.

La imagen de la portada de *Tierras en trance*, en la edición publicada en 2018 por Metales Pesados, pertenece a la artista brasilena Adriana Varejão, titulada "Paisagens" (1995) (Figura 1), en la que un paisaje rasgado evoca la herida de la violencia colonial, sus efectos sobre el territorio y los cuerpos que habitan y habitaban estas tierras. Andermann comienza su libro evocando la obra de Varejão, subrayando su capacidad de mostrar cómo el encuadre del paisaje pintoresco del naturalismo romántico del siglo XIX prolonga los mecanismos del ojo imperial. El paisaje opera aquí como un pivote visual para los nacientes estados oligárquico-liberales, que se dedicaban a la exportación de materias primas. Sin embargo, señala, a lo largo del siglo XX, las transformaciones de la concepción del paisaje reflejan no solo la crisis de ese sistema político y económico, sino también el fracaso en superar sus contradicciones esenciales. La potencia crítica de la obra de Varejão es "tornar visible, en forma literal", los efectos de pensar la interacción entre una naturaleza física, "corporeizada — por tanto, susceptible a ser objetivada" — y el sujeto que se separa y autonomiza de ese mundo físico, sobre el que ejerce control (Andermann, 2018, p. 9). Existiría un vínculo entre la emergencia del paisaje como forma

de captación de lo real y la transformación de la tierra en capital inmueble. Las tradiciones visuales de la cartografía, el paisajismo y la ilustración botánica, que comenzaron con la colonización, indican el nacimiento de un cierto régimen de la mirada, que conecta el afán de conocer y representar los ecosistemas con el deseo de ocuparlos y extraer de ellos una ganancia. Los paisajes y mapas rasgados con los que trabaja Varejão develan la herida tras esta mirada, mostrando la violencia de la colonización sobre la naturaleza y los cuerpos. Tal como sostiene Varejão en una entrevista, el género paisaje aparece subvertido críticamente mediante el tajo que hiende la tela: "mi método es operar una migración de imágenes para reescribir críticamente la historia. Las imágenes son retomadas para pervertir su modelo […] Es un ejercicio de descolonización" (Valtierra, 2019, párr. 3). Volviendo a su obra, Andermann señala que esto es lo que las pinturas de Adriana Varejão encarnan: "Son los cuerpos dos veces abstraídos por el naturalismo de los siglos XVIII y XIX, el del sujeto colonizador reducido a una pura función escópica y los cuerpos indígenas que este saber-poder visual someterá a sus propósitos extractivos" (2018, p. 9). En el libro que editó junto con Lisa Blackmore y Dayron Carrillo Morell, ~~*Natura*~~*: Estética ambiental después del paisaje* (2018), Andermann se pregunta "si puede existir una estética ambiental después de la desaparición de la forma paisajística" (2018, p. 9). Las cisuras en los paisajes de Adriana Varejão abren, por cierto, un camino para imaginarlo.

Eulalia de Valdenebro: *cuerpos permeables*

"Todo mi trabajo nace de una pregunta fundamental sobre la relación que los seres humanos establecemos con los seres vegetales", afirma Eulalia de Valdenebro. Contraviniendo el axioma antrópico que establece el dominio humano sobre lo viviente, cimentado en la creencia de que "existe una separación profunda entre la naturaleza y lo humano", "en mis obras — dice ella — intento mostrar […] que tal división no existe, porque todas nuestras vidas están íntimamente atadas" (Blackmore y Valdenebro, 2021, p. 228). El trabajo de Valdenebro, artista, investigadora e ilustradora botánica, gira en torno al ecosistema del páramo en los Andes colombianos, con vistas a explorar la conexión intrínseca de los seres que habitan en él: "Situarse en el páramo no es vivir allí, sino tejer una serie de relaciones que permitan formar parte de esa maraña vital" (p. 10).

En sus prácticas artísticas, ella recorre el "acontecimiento paramuno" (p. 11), acusando recibo tanto de las alteraciones sensibles que su cuerpo experimenta — "[siento que] las papilas gustativas se inflaman igual que los líquenes en medio de la humedad" (p. 12) — como de la resistencia del propio páramo a pensarse desde la dicotomía moderna entre el medio y el organismo, dado que se trata de un espacio en el que se materializa con particular intensidad la permeabilidad de los cuerpos, la trama de sus ensambles vitales: "La roca, la fuerza viento, el cuerpo frailejón, la niebla, el frío, la altitud, y el cuerpo (humano) son desplegados y acogidos entre sí, con cuerpos que devienen pliegues del espacio visitado, cavidades de la gran esponja que es un páramo" (Valdenebro, 2014, p. 2).

CUERPOPERMEABLE es el nombre que la artista da a la serie de acciones que desarrolla como parte del proyecto de investigación *Caminos del páramo,* cuyo objetivo, señala, es "pensar el páramo desde sus propias fuerzas, intentando corromper la jerarquía humanista que atraviesa la relación con la naturaleza" (p. 3). El proyecto tiene como punto de partida una exposición titulada *Corpus páramo*, de 2013. En *Frailejón*, la primera obra de la serie, la artista realiza una video performance en la que se encuentra con un grupo de frailejones, plantas preponderantes en los páramos, que pueden alcanzar alturas de 1.50 a 2 metros, y que poseen la singular característica de almacenar hasta cuarenta veces su peso en agua: "Las plantas paramunas han adaptado todas las características morfológicas de sus cuerpos para producir esa transición, esa comunión que hay entre el cielo y la tierra, entre las nubes y los ríos. Es por esto que defino el páramo como el *estado vegetal del agua*" (2021, p. 10). Lo que destaca en esta performance es el modo en que Valdenebro entra en un diálogo corporal con esos cuerpos vegetales, desplazando la primacía de la visión — que presentaría el frailejón *a distancia* — hacia el uso del tacto, que le permite palpar el modo en que este viviente transmite su propia fuerza (Figura 2). Su propósito no es intervenir con sus acciones el lugar, sino *ser intervenida* por él, intentando suspender la autoridad que el cuerpo humano ejerce sobre otros vivientes. "En esta obra — dice la artista — el asunto es cómo deshacerme de la autoridad de mi gesto" (2021, p. 14). Para ello, antes de aproximarse al frailejón, realiza ejercicios de *Contact,* una forma de danza desarrollada por Steve Paxton que tiene como principio, no el diseño de formas visibles en movimiento, sino el contacto material entre los cuerpos. Valdenebro baila hasta el cansancio, para que en la extenuación su cuerpo pierda la voluntad y la rigidez

que le han sido impuestas, dejándose llevar luego por el vaivén de esos cuerpos vegetales que la acogen. “Producir objetos sensibles que nos ayuden a deslocalizar nuestra humanidad” — esa, recordémoslo, es la divisa que recorre su trabajo artístico” (2021, p. 12). En *La sensación más allá de los límites,* Stephen Zepke describe este momento de la obra de Valdenebro con precisión:

> El video muestra los momentos en los que Valdenebro escasamente puede levantarse, cuando ya ha perdido toda voluntad y es tenida por un sutil contacto con el frailejón. Su cabeza está echada hacia atrás como en éxtasis, la artista sostenida únicamente por la punta de un dedo apoyada en una hoja: esta es la fuerza de la planta que la acogió y nunca la dejo caer. La artista y la planta parecen comunicarse físicamente en estos momentos de movimientos minúsculos. En este punto, ella dice, emergió una inercia muscular y ella experimentó un devenir-frailejón «al ser mecida por el viento, al sentir la mitad de mi cuerpo enraizado en la tierra, al sentirme acogida en una comunidad vegetal en un abrazo apenas táctil”. (2019, p. 201–202)

Lisa Blackmore, editora junto a Valdenebro del libro colectivo *Cuerpos permeables,* que reúne textos en diálogo con sus obras, reflexiona del siguiente modo sobre su obra *Viento,* la tercera acción de la serie, en la que el cuerpo de la artista cede ante las fuerzas vivas y fluctuantes del páramo. Allí apunta: “No hay nada estático en el paisaje ni la oportunidad de que la artista asuma la postura de contemplación fija ante ese mundo, como si ocurría en la tradición sublime y romántica del paisaje” (2021, p. 158). Valdenebro, como lo hace Andermann, sugiere un desplazamiento sensible de amplio alcance en nuestro presente: el arte ya no se ajusta a la *forma-paisaje,* toda vez que esta oblitera el modo en que lo humano y lo no humano emergen y se definen mutuamente en una red de interacciones vitales. En la presentación del dossier *Coordenadas para una estética materialista posthumana situada,* organizado por la Colectiva Materia, se reafirma la necesidad de un arte liberado de la tutela del paisaje como dispositivo estético privilegiado del humanismo especista: “La invención de un paisaje implica una particular lógica de exterminio y selección de existencias, de generación de encuentros limitados y segmentados, rompiendo las redes multiespecie que sostienen un territorio” (2022, p. 6). Hay, entonces, que inventar un *arte post-paisaje*, capaz de abrir otras imaginaciones, construyendo poéticas y narrativas que acentúen nuestras conexiones y afinidades con los seres más que humanos. En el caso de Valdenebro, ella inventa un arte vegetal, que invita a conceder atención a la hibridación entre los vivientes.

Evando Nascimento: *responder al llamado de las plantas*

"Este oficio de garabatear sobre las cosas del tiempo requiere que prestemos alguna atención a la naturaleza". Tal es el consejo de Carlos Drummond de Andrade en la apertura de *Habla, almendro*, crónica en la que describe un diálogo imaginario, mantenido el día del equinoccio, con su árbol más amado, al que llama su "ángel vegetal" (1957, p. 11). El almendro, que ha resistido inexplicablemente las demoliciones que abundan en la ciudad, le devuelve al cronista que, como él, envejece, el cobijo suave de su voz, invitándolo a imaginar un modo otro en el que la vida puede ser vivida y cuidada, atendiendo a las inclinaciones, vaivenes y tangencias de sus múltiples existencias singulares. El almendro le dice: "soy tu árbol de la guarda (…). Solo quiero que te otoñices con paciencia y con dulzura (…). Otoñízate con dignidad, hijo mío" (p. 13). La voz del almendro, su aparición sonora, hace comparecer un don, una sapiencia proveniente de un viviente del que se nos ha inculcado que nada sabe, que nada siente, que nada tiene que enseñarnos, pero que aquí, pensando y sintiendo, dando cobijo a la existencia de los otros, deja en la vida y en la escritura del poeta su huella. Evando Nascimento nos hace partícipes de la "hermandad de las plantas" que sostuvo este "cultivador de tierras y letras" (2023, p. 139) que fue Drummond de Andrade. En *El pensamiento vegetal*, invoca tanto la imagen de la infancia rural del poeta en Itabira, leyendo entre árboles de mango, como la del duelo vegetal que alberga su corazón ya envejecido en el poema "agritortura". "Fitoliteratura", así la llama Nascimento, escuchando en esta y otras escrituras el llamado de las plantas, el rumor de sus "huellas clorofílicas", sofocado hasta el extremo por la voracidad extractivista y por las diversas prácticas de aniquilamiento que laceran nuestro mundo. Nuevamente el llamado a prestar atención, conceder cuidado, será vía que permita aprender de los vivientes. Nascimento cita un poema de Edimilson de Almeida Pereira que lo remarca: "Aprendo [el] alfabeto [de la selva] / con la atención de una niña / que hace trenzas / para ir a la escuela (…) Una letra se mueve / en el cuaderno de verdes" (2023, p. 305).

"Son las propias plantas las que tienen algo que decirnos, con sus voces y escrituras vegetales" afirma Nascimento (p. 22) en la introducción de este "ensayo de intervención" (p. 13), dedicado a la memoria de activistas — Chico Mendes, Dorothy Stang, Marielle Franco, tantos otros — asesinados solo por defender la vida, por intentar forjar modos justos de cohabitar con la diversidad de sus formas. Este libro guarda también en su

dedicatoria la memoria de los pueblos originarios expatriados, esclavizados y exterminados, ayer y hoy, enlazándose a la remembranza de sus sensibilidades y saberes, poniéndose a la escucha de sus "voces pensantes", brutalmente silenciadas por la violencia colonial. Cimbra igualmente en su memoria el legado de Manoel, su padre, eximio conocedor de las plantas, de sus nombres y sus usos, semianalfabeto que aprendió a leer con maestría el texto del mundo recogiendo las enseñanzas de la tierra fértil y sus simientes. Este ensayo — nos advierte raúl rodríguez freire en su "Nota de traducción" — es ante todo un "manifiesto a favor de la vida*"* (p. 11), que recoge en la literatura, rastrillando en sus "poéticas vegetales", nuevas formas de la crítica capaces de hacer surcos sensibles y materiales en los que pueda germinar el entrelazamiento sin jerarquía entre vivientes y no vivientes, para así, dice Nascimento, "vivificar el espacio violento de las necrópolis que habitamos" (p. 21).

En un mundo donde, en nombre de la economía de la ganancia, el sacrificio selectivo de las vidas precarias, incluso el "sacrificio sin restricciones" (p. 24)*,* se ha vuelto la norma, Nascimento se inclina hacia "las singularidades plurales del vasto «reino» vegetal" (p. 16) para pensar con ellas formas de resistir a las políticas de la muerte: "Pensar las plantas, pensar con las plantas, recoger sus pensamientos como quien recoge flores y frutos es la tarea más urgente para una escritura que quiere ser verdaderamente *pensante*" (p. 251). El hecho es que, a las plantas, la mayor parte de nosotros no las vemos ni escuchamos. Acaso, con dificultad, llegamos a nombrarlas. Sufrimos de "ceguera botánica", de sordera clorofílica, de "analfabetismo vegetal". "Te estoy hablando a ti", dicen las "flores del campo" del poema de Louise Glück que Nascimento dispone entre los epígrafes que fecundan como semillas en las aberturas de este libro en el que las imágenes literarias y visuales se trenzan con los argumentos como lo hacen con los troncos las enredaderas o las lianas. En el poema de Glück, las flores se dirigen a una serpiente, que las mira "a través de los barrotes de la alta hierba, agitando [su] pequeño cascabel", pero podemos presentir que, si tuviésemos oído para su murmullo, comprenderíamos que estas palabras también nos están destinadas. Dicen las flores silvestres: "¿Son tus pensamientos en verdad tan apremiantes? […] tú jamás nos miras, jamás nos escuchas (…) ¿Por qué este desdén por la amplitud del campo?" (Glück, 2006, p. 33). Inquieren así al animal que asociamos, al menos bajo el prisma de lo humano, al poder y la sabiduría, haciendo que la pregunta recaiga sobre la verticalidad

que domina nuestro paradigma antropológico, incapaz de volcarse hacia lo que considera pequeño o insignificante, acusando así las limitaciones — sensibles y éticas — de nuestra concepción antropocéntrica. Desde el saber y el poder, advierten con clarividencia las flores, se mira siempre hacia lo alto, olvidando lo que hay a ras de suelo. Con impulso deconstructivo, o más precisamente diseminal, Nascimento secunda su reclamo: "La deconstrucción o la diseminación de la conceptualidad de los conceptos metafísicos se dirige siempre, de un modo u otro, a la tradición humanista, al Hombre, ese 'ser de pie', erecto, (…) firme en su 'posición erguida'" (p. 149). Enhebra en este pasaje su lectura de "Pensar lo que viene", texto en el que Derrida reafirma, como lo hace *El pensamiento vegetal* empujando su semilla hacia otras siembras ("no existe la verdadera lectura sin alguna forma de interpretación-injerto"[p. 204]), la necesidad de remecer los cimientos del paradigma vertical y jerarquizante que subyace a las violencias devastadoras que el especismo humanista despliega sobre todo lo que considera bajo su dominio: "Convertir la ruina y la precariedad en potencia vital y arruinar o precarizar el poder violento — he ahí la tarea incesante del pensamiento diseminador" (p. 153).

La invitación, entonces, es a aprender a pensar sin dejar de atender a lo que en la tierra se prodiga, inclinándose hacia las múltiples superficies, aun cuando sean ínfimas, en las que prolifera la vida, atesorando en cada brote la resistencia que emana de su frágil potencia. Ejercitarse, como dice Didi-Huberman, en un modo de "pensar inclinado": "Inclinarse para pensar mejor (…), para devolverle su dignidad a las cosas más bajas, las más humildes y las más materiales" (2015, p. 152). Hay allí, a la altura de nuestros pies, por ejemplo, el herbaje. "Hierba es la vida precaria que preferimos no ver, pisando y siguiendo adelante", dice Nascimento (2020, p. 76) recordando a Macabea, la joven nordestina delgada y desposeída que Clarice Lispector retrata en *La hora de la estrella,* y que Rodrigo, el narrador de la novela, compara con la existencia fútil de la maleza: "Ella era subterránea y nunca había florecido. Miento: ella era hierba" (2011, p.24). Macabea, que poseía el don de ver lo que, como ella, era considerado pequeño e insignificante, tenía la costumbre de reparar en los brotes creciendo entre el asfalto, dedicándole "pensamientos gratuitos y libres" a su surgimiento imprevisible, a su simpleza compartida. "Para tal criatura exigua llamada Macabea la gran naturaleza se daba solamente en forma de hierba de cuneta (…). Contemplaba, solo por contemplar, la hierba. Hierba en la gran Ciudad de Río de Janeiro". Allí, entre "las piedras del desagüe",

la muchacha veía crecer "la rala hierba de un verde de la más tierna esperanza" (Lispector, 2011, p. 55). "¡Guarden completo silencio, paralicen los negocios / aseguro que ha nacido una flor!", escribe Drummond en su poema "La flor y la náusea" (2009, p. 21). Aún nacen flores, gritan a su vez los *Jaramagos,* esas hierbas silvestres que se espigan amarillas en medio de la nada y a los que Nadia Prado dedica el poema donde resuena su nombre. En *Jaramagos,* la poeta dice que "el poema asoma en los ojos de un lago de hierbas" (2016, p. 45). Pensar en las plantas, escribir sobre ellas, es pensar y escribir con ellas. Con esta evidencia diseminante entre sus manos, Evando Nascimento nos extiende, con gesto de "misivista", su deseo:

> Todo mi deseo es que las plantas *hablen* a través de mí, a través de un ventriloquismo discursivo que me permita adentrarme en un territorio ilimitado, sin el deseo de abarcarlo con la mirada. De manera intelectual, pero sobre todo de forma *sensitiva*, quisiera que los árboles, el jardín, el monte, las plantaciones, los bosques, la floresta, etc. atravesaran mi cuerpo reflexivo de las más variadas formas, engendrando con sus múltiples voces el discurso articulado que ahora presento. (Nascimento, 2023, p. 15)

Dice este libro que las plantas nos ayudan a sacudir nuestras certezas. Que, si las observamos con atención, se derrumban muchos de nuestros prejuicios, metafísicos y especistas, enseñándonos a leer y a escribir de otro modo el texto del mundo. "Leer es cortar, injertar, replantar, sembrar, para que la cosecha sea fructífera", afirma Nascimento (2023, p. 32), siguiendo el filamento del pensamiento vegetal, que permanece ligado a sus raíces y, al mismo tiempo, proliferante en sus esquejes. Con su existencia modular y colectiva*,* la vida vegetal nos invita a descentrarnos*,* a pensar más allá de los límites de lo humano*. "Pensar* entonces — dice este ensayo hacia su final — puede traducirse como *vegetar*, en un sentido potente: vibrar como la materia viva, ligada para siempre a lo no vivo que la sustenta y que es sostenido por ella" (2023, p. 324). Contra la tradición crítica que asocia la literatura al humanismo tradicional, humanismo del hombre erguido, que mira, piensa y actúa en detrimento de los demás vivientes, Nascimento cosecha en la experiencia literaria una forma radical de apertura a la alteridad que brota desde las narrativas vegetales. Su gesto de pensamiento también insiste en las imágenes que su mano nos extiende, dibujos, collages y pinturas entreverados a la materialidad de la palabra, intercalados entre las páginas y en las contratapas de la edición de Mimesis (Figura 3), que tentativamente llamamos *bosquejos* porque, como la palabra búsqueda, nos acerca etimológicamente al catalán u occitano *bosc,* término del que procede el

español "bosque". "Todo mi deseo en esta búsqueda o investigación (*recherche*) es reinterpretar la precariedad de la vida vegetal como un poder ético, político y estético" (2023, p. 121), dice Nascimento de este ensayo en el que *trazo, letra, célula y deseo* se entreveran en las hojas de papel que constituyen su soporte. Pensar, junto a Nascimento y su amor por eso que piensa y murmura en la savia de las plantas, puede traducirse por vegetar, si entendemos por ello un modo de vivificar el mundo. Así, sin vitalismo idealizante, tan solo vívida, intensamente, con otras y otros, aprendiendo cada vez a esparcirnos como las esporas de los dientes de león, a otoñar dignamente como los almendros, a persistir como los jaramagos que, incluso en la tierra asolada, "echan brotes y florecen".

A modo de cierre. Para una *estética saxífraga*

Las saxífragas son esas plantas diminutas cuya particularidad es nacer y desarrollarse en las grietas de las piedras y que, con imperceptible insistencia, fracturan con su presencia los materiales más compactos y resistentes. "Saxífraga, del latín *saxum* — roca — y *frangere* — romper — es la flor que, como explica su etimología, nace desplazando piedras, irrumpiendo en los intersticios de las rocas, creando fisuras y fabricando fragmentos", apunta Masé Lemos (2023, p. 61) en un texto dedicado a los *gestos-saxífragas* de la poesía. Lemos recuerda allí que "para Victor Hugo, 'la poesía es una saxífraga [...] pues sale de las fisuras de lo real que ella contribuye a fisurar'" (p. 62). Marie-Jose Mondzain también les dedica a estas pequeñas plantas supervivientes un hermoso ensayo filosófico, que titula "Del verbo *pousser",* incluido en *Écrire avec les vivants. Pousser:* Medrar, empujar. Allí Mondzain señala que su amor a las saxífragas radica en que ellas "están libres de cualquier apego profundo a la tierra, pero imponen tenazmente el poder casi sísmico de su vitalidad" (2023, p. 191). Por eso, nos cuenta, ha decidido formar un colectivo con este nombre, para convocar a todas y todos los que todavía creen firmemente en nuestra capacidad de doblegar lo más duro, simplemente siguiendo el impulso irresistible e innegable de la vida:

> Saxífragas, queremos reunir a los rompepiedras, a todos los rompedores de hormigón, a los que fisuran y contravienen los poderes del granito. Confiando en el florecimiento de pensamientos y gestos que no necesitan tierra para echar raíces. Nos solidarizamos con estas plantas desarraigadas y reconocemos en ellas cuando echan raíces contra viento y

> marea donde todo parece hostil y refractario a su flexibilidad y fragilidad. Las saxífragas florecen donde las ha empujado el viento, […] en la grieta de la roca, la losa o el adoquín que sostiene su empuje. (p. 192)

En los pensamientos de Andermann, Valdenebro y Nascimento reconocemos el surgimiento de una práctica estética en cuyos gestos anida la potencia subterránea y movilizadora de las saxífragas. "Más que el simple acto de nacer y florecer — apunta Lemos — la saxífraga produce gestos, ya que, al crear desplazamientos, posibilita mundos diferentes, estimula la comunicación entre pensamientos más ágiles y libres capaces de irrumpir en lo real" (2023, p. 62). Es esto lo que necesitamos construir ahora: una estética saxígrafa, que rompa el estrechamiento que le impone a lo viviente la forma-paisaje, para que germinen encuentros de materias de las más diversas vidas. Una estética que aprenda de las plantas el ímpetu vital que necesitamos para continuar viviendo.

Referencias

ANDERMANN, Jens. Paisaje: Imagen, entorno, ensamble. *Orbis Tertius*, Ensenada, v. 13, n. 14, p. 1–7, 2008.

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

ANDERMANN, Jens; BLACKMORE, Lisa; CARRILLO, Dayron (eds.). ~~*Natura*~~*. Environmental Aesthetics After Landscape.* Zurich: Diaphanes, 2018.

ARIAS, Manuel. Transhumanismo, posthumanismo, Antropoceno: notas sobre la humanidad vertiginosa. *Pasajes*: Revista de pensamiento contemporáneo, Valencia, n. 57, p. 29–36, 2019.

BAILLY, Jean-Christophe. La forma animal. *Instantes y azares*: Escrituras nietzscheanas, Buenos Aires, n. 13, p. 85–94, 2013.

BILLI, Noelia. La naturaleza y la estética filosófica. El pensamiento de la naturaleza en el materialismo posthumano. *Doispontos*: Revista dos departamentos de filosofía da Universidade Federal do Paraná e da Universidade Federal de São Carlos*,* v. 15, n. 2, p. 99–106, 2018.

BIZET, François. L'heure végétale. *En*: *Écrire avec les vivants*. Paris: Hermann, 2022.

BLACKMORE, Lisa; DE VALDENEBRO, Eulalia (eds.). *Cuerpos permeables*: páramos, arte y ciencia en diálogo con las obras de Eulalia De Valdenebro. Bogotá: Instituto de Recursos Biológicos Alexander von Humboldt, 2021.

BODEI, Remo. *Paisajes sublimes*: El hombre ante la naturaleza salvaje. Madrid: Siruela, 2011.

CAMELIN, Colette. *Écrire avec les vivants*. Paris: Hermann, 2022.

CAVARERO, Adriana. *Inclinaciones*: Crítica de la rectitud. Santiago: Palinodia, 2020.

COLECTIVA MATERIA. Presentación Dossier Coordenadas para una estética materialista posthumana situada. *Aisthesis*: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas, Santiago, n. 72, p. 6–9, 2022.

COSGROVE, Denis. Observando la naturaleza: El paisaje y el sentido de la vista. *Boletín de la asociación de geógrafos españoles,* n. 34, p. 63–89, 2002.

DESPRET, Vinciane. Prefacio. *En*: MORIZOT, Baptiste. *Tras el rastro animal.* Buenos Aires: Ediciones Isla Desierta, 2020.

DESPRET, Vinciane. *Habitar como un pájaro*: Modos de hacer y de pensar los territorios. Buenos Aires: Cactus, 2022.

DE VALDENEBRO, Eulalia. CUERPOPERMEABLE: Conocer el páramo en el cuerpo. *En*: *Arte y naturaleza*. Editora: Dilma Valderrama. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Pensar inclinado. *Calibán*: Revista Latinoamericana de Psicoanálisis, n. 13, p. 147–156, 2015.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Fala, amendoeira.* Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1957.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. La flor y la náusea. *En*: *Poesía Moderna.* Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

FAGIOLI, Nicolás. Siguiendo la huella: dibujando líneas en el suelo. *Aisthesis*: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas, Santiago, n. 72, p. 115–132, dic., 2022.

FLEISNER, Paula. Cosmoestética del afuera: Extranjeridad poshumana en dos obras de Claudia Fontes. *Aisthesis*: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas, Santiago, n. 72, p. 201–215, dic., 2022.

GLÜCK, Louise. Las flores del campo. *En*: *El iris salvaje.* Traducción: Eduardo Chirino. Valencia: Pre-textos, 2006.

HARAWAY, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres*: La reinvención de la naturaleza. Madrid: Cátedra, 1995.

LEMOS, Masé. Gestos-saxífragas: a poesia de Claudia Roquette-Pinto e Josely Vianna Baptista. *In*: *Poesia e gesto.* Sobre estéticas crítico-filosóficas contemporáneas. Editores: Paula Glenadel y Flanklin Dassie. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora, p. 2023.

LISPECTOR, Clarice. *La hora de la estrella.* Traducción: Gonzalo Aguilar. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2011.

LISPECTOR, Clarice. *Agua viva.* Traducción: Elena Losada. Madrid: Siruela, 2012.

MONDZAIN, Marie-Jose. Du verbe pousser. *En*: *Écrire avec les vivants*. Paris: Hermann, 2022.

NASCIMENTO, Evando. *El Pensamiento Vegetal*: La literatura y las plantas. Traducción: Raúl Rodríguez Freire. Santiago de Chile: Mimesis, 2023.

NASCIMENTO, Evando. Otro humanismo: humanismo de lo otro: Clarice Lispector, los vivientes & las plantas. *En*: *La naturaleza de las humanidades*. Para una vida bajo otro clima. Santiago: Mimesis, 2022.

PEREC, Georges. *Especies de espacios.* Traducción: Jesús Camarero. Barcelona: Montesinos, 2001.

PONGE, Francis. *Oeuvres complètes II.* Paris: Gallimard, 2002.

PRADO, Nadia. *Jaramagos.* Santiago: Lom, 2016.

VALTIERRA, Andrés. Adriana Varejão: otros cuerpos detrás. *Artishock*: Revista de arte contemporáneo, 29 oct. 2019. Recuperado de: https://artishockrevista.com/2019/10/29/entrevista-adriana-varejao/

ZEPKE, Stephen. *La sensación más allá de los límites*. Ensayos sobre arte y política. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2019.

Recebido em: 20/03/2024
Aceito em: 13/05/2025

[i] **Marcela Rivera Hutinel** es licenciada en Psicología y Filosofía por la Universidad Católica de Chile y Doctora en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile. Actualmente es Académica Titular del Departamento de Filosofía de la UMCE. Su trabajo docente, ensayístico e investigativo intenta explorar fenómenos estéticos, políticos y subjetivos desde ejercicios de pensamiento que se anclan en el cuerpo, la escritura y la imaginación. Ha publicado su traducción de *Entretiens sur toutes choses*, colección de ensayos de Charles de Saint-

Évremond (Prometeo, 2013); un libro colectivo editado junto a Pablo Oyarzun: *Escepticismo, literatura y visualidad* (Ventana Abierta/U. de Chile, 2016); *Pensar por imágenes: Montaigne y la caída* (Cuadro de Tiza, 2020), *Lo que la mano da* (Mundana Ediciones, 2022) y *Figuras anómalas de la lectura* (Ediciones Macul, 2024). **E-mail:** marcela.rivera@umce.cl