

La vida de las cosas. *Parques* de Sergio Delgado

RAFAEL ARCE Universidad Nacional de Rosario – Universidad Nacional del Litoral – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina / ORCID 0000-0003-3117-8816 / rafael.arce@gmail.com

Resumen

Este artículo propone una lectura de *Parques* (2021) de Sergio Delgado, libro que reúne tres textos diferentes, uno de ellos, *Parque del Sur*, publicado originalmente en 2008. Los tres parques sobre los que trata cada texto constituyen una reflexión sobre la memoria que desborda ampliamente el problema de la subjetividad humana para abrirse a la vida en todas sus formas y a una concepción de la materia no inerte. Cada texto es una exploración de un espacio concreto que discurre sobre las relaciones entre naturaleza, paisaje, sociedades humanas y no humanas, su historia y su política. Para ello, la mirada de los protagonistas, naturalista primero y arqueológica después, se detiene en los parques como reductos de naturaleza dentro de la ciudad, en sus animales, sus plantas, sus cursos de agua y la composición inorgánica de sus elementos.

Palabras clave: memoria / materialidad vegetal / materia vibrante / agenciamiento / supervivencia

Abstract

The life of things. *Parques* by Sergio Delgado

This article proposes a reading of *Parques* (2021) by Sergio Delgado, a book that brings together three different texts, one of them, *Parque del Sur*, originally published in 2008. The three parks that each text deals with constitute a reflection on memory that goes far beyond the problem of human subjectivity to open up to life in all its forms and to a conception of non-inert matter. Each text is an exploration of a specific space that discusses the relationships between nature, landscape, human and non-human societies, their history and their politics. To do this, the protagonists' gaze, naturalist first and archaeological later, focuses on the parks as refuge of nature within the city, on its animals, its plants, its watercourses and the inorganic composition of its elements.

Key words: memory / vegetal matter / vibrant matter / assemblage / survival

Recibido: 3/12/2022. Aceptado: 7/6/2023

Para citar este artículo: Arce, R. (2023). La vida de las cosas. *Parques* de Sergio Delgado. *El taco en la brea*, (18) (junio–noviembre). Santa Fe, Argentina: UNL. DOI: 10.14409/eltaco.2023.18.eo110



Parte de la literatura actual se está volcando a interrogar historias que desbordan las conciencias humanas que sustentan todo relato y toda especulación. Estas historias ya no son las biografías de protagonistas humanos, heroicos o no, sino que tratan de la vida como desborde de lo individual, tanto de lo animal como de lo vegetal, e incluso de lo inanimado. El viviente humano interroga el espacio que habita como un fenómeno que no le pertenece enteramente, un fragmento del universo en el que él es apenas un avatar, minúsculo y efímero, de una historia que lo excede largamente, tanto porque lo precede como porque lo sobrevivirá fatalmente.

La obra de Sergio Delgado ha venido explorando, desde sus primeros cuentos y novelas, una horadación de los elementos narrativos, ganando predominio la descripción, la deflación de la intriga y la especulación del pensamiento. Heredera del *Nouveau roman* y de su particular inflexión rioplatense en la obra de Juan José Saer, la obra de Delgado ha venido apostando por la ficción como definidora del arte de narrar. Con *Parque del Sur*, publicado en 2008, pareció producirse un discreto viraje. El relato asume la forma de una crónica, o por lo menos una interrogación del género, apoyado en una serie de fotografías que se intercalan. En principio, Delgado parece aquí abandonar el ámbito de la ficción, que venía sosteniendo desde sus primeros cuentos de *La selva de Marte*, publicada en 1994. No obstante, este abandono es relativo. Pues la crónica está sometida de entrada a la ironía, al hacer de Cronista el personaje principal del relato, lo que pareciera disimular una primera persona tácita y en las sombras (Catelli, 2021:14-15). Además, las fotografías mismas, amateurs, borrosas, casuales, funcionan menos como garantía de veracidad que como materia de reflexión. Este viraje encontró en *La sobrina*, publicado en 2019, una parcial confirmación. Texto difícil de clasificar, *La sobrina* es un extraño relato protagonizado por espacios y por objetos materiales que convierten en *trasfondo* a los sujetos humanos que los han habitado y que, de algún modo, los vuelven significantes (Arce, 2019).

En 2021, *Parque del Sur* se reeditó en *Parques*. El libro agrupa tres textos diferentes: *Parque del Sur*, *Parc du Venzu* y *Square Le Gall*. La publicación primitiva de *Parque del Sur* plantea una pregunta legítima: ¿se trata de una mera yuxtaposición? ¿Una justificada por la recurrencia temática del parque y la reiteración del montaje de fotografías? Por lo demás, el grado de contingencia es tematizado por los paratextos que cuentan la publicación del primer libro y la escritura de los tres. Esta reflexión o justificación vuelve a situar los textos en una proximidad con los géneros de no ficción (la crónica, las memorias, el diario, las notas), cuya labilidad y utilización idiosincrática no termina de afirmarlos nunca, aunque tampoco los niegue o los impugne de modo definitivo. El tratamiento de los géneros de no ficción, distante e irónico, no los desarticula, sino que más bien se sirve de ellos de manera positiva, aunque distanciada.

Los tres textos constituyen una serie y su encadenamiento favorece las reverberaciones entre ellos. A la titulación, el uso de la fotografía y la utilización problemática de los géneros de no ficción hay que sumar la nominación de los protagonistas: Cronista, Novelista y Poeta. Esta serie acompaña la disolución del relato de uno a otro: de la narración de un viaje y visita a un lugar de la infancia se pasa al relato de una novela posible y esta, finalmente, a la evocación elegíaca, en la que predomina la descripción y la especulación. Es decir: desde la crónica ya minada por la desconfianza se avanza hacia el relato que se reduce al espacio para el pensamiento y la evocación y, en el medio, los fragmentos sugieren una novela no escrita, aunque sí proyectada. Por lo demás, cada parque es la variación de una misma insistencia, la relación de los espacios materiales, sean naturales o no, con la memoria, sea humana o no. De ahí que más que hablar de un desarrollo

entre uno y otro debería seguirse su movimiento espiralado: la misma interrogación varía desde extremos que obedecen a esquemas estables pero discutibles. Así, de Argentina a Francia, de América a Europa, de la Naturaleza a la Civilización, desde lo personal a lo colectivo. *Parques* podría ser entonces esa novela, hecha de materiales genéricos no ficcionales que son transmutados por una ficción: la de Novelista, que los reúne a todos, sin mezclarlos, dejando que operen como *texturas* que constituyen un mundo.

Estas texturas se tematizan en los motivos del paisaje, los espacios verdes de las ciudades, el paseo y el viaje. En la reflexión sobre la anotación y la escritura, se plantea cada vez el distanciamiento respecto del espacio objeto de contemplación. En *Parque del Sur*, Cronista vuelve a la ciudad de su infancia, Santa Fe, en la Argentina, y su perspectiva es la del escritor latinoamericano en Europa. La distancia espacial conlleva la temporal, porque el viaje es además al pasado, el parque es el de la infancia. En *Parc du Venzu*, Novelista recupera sus notas sobre la construcción del parque en Lorient, Bretaña, cuando ya se ha mudado a París. En *Square Le Gall*, la evocación del parque implica esta vez el cambio de barrio en la misma ciudad. Paradójicamente, mientras la distancia se hace más corta el alejamiento parece hacerse más pronunciado.

Parque del Sur: la infancia y el extrañamiento de la mirada

Parques evoca en principio la mirada del naturalista (ya veremos que no será la única mirada o que la misma sufrirá una metamorfosis). Pero no la del viajero en la pampa salvaje del siglo XIX. Cada espacio plantea a su modo el problema de la relación entre naturaleza y cultura, y la experiencia del paisaje tanto en la ciudad como en lo que desborda su trazado. Podría tratarse de la mirada del naturalista que evoca la pampa lejana, en el tiempo y en el espacio, como la de Guillermo Enrique Hudson en *La cierva en el parque Richmond*. Una tonalidad elegíaca trasunta todos los parques de Delgado. Pero, además, la mirada del naturalista contempla la ciudad marcada por su experiencia del país abandonado que se revela, de modo retrospectivo, como primitivo, arcaico, poco civilizado. No obstante, lo que en Hudson es idealización en Delgado es cierta resignación. Cronista, Novelista, Poeta: ninguno parece tener patria, pertenecer a ningún lado. Allí donde van, son extranjeros, extraños. Cada parque parece ser el intento de apropiación de un espacio ontológicamente distante, que solo por metonimia es equivalente a la ciudad. Es la búsqueda de una intimidad que permita imaginar una pertenencia. La mirada del naturalista es la que convoca una patria perdida que no es tal o cual país, tal o cual ciudad, tal o cual espacio, sino la tierra misma, la patria ontológica de la que el viviente humano se ha exiliado: Gaia, la Tierra que se ha vuelto, como veremos al final, tan ajena como amenazante (Danowski–Viveiros de Castro, 2019:165–174). Los parques son así un movimiento escalonado: de la experiencia extrañada del espacio de la infancia a la ciudad moderna extranjera que revela un horizonte de desaparición que excede la finitud del sujeto individual.

Parques recuerda el libro de Hudson también por el adelgazamiento del relato y de la descripción y el avance de la reflexión, lo que empieza como una digresión y muy pronto se vuelve lo dominante. La reflexión evoca tanto lugares y tiempos como lecturas. En *Parque del Sur*, la mirada del naturalista desconfiaba del saber de lo empírico, tan optimista en Hudson, y está entretejida, mixturada, con la invención fabulosa de los textos leídos. No obstante, esta invención del país de los libros habilita una reflexión situada acerca de la ciudad:

Es muy probable que el significado de este bautismo desborde los límites del simple error y sea más bien un síntoma de la congoja inmotivada que despierta la soledad de nuestro inmenso territorio y que se acentúa, paradójicamente, como bien lo señala Ezequiel Martínez Estrada en su *Radiografía de la pampa*, cuando el impulso dominador multiplica los apellidos «huecos e insignificantes». (37)

El error particular (en la denominación de una calle) es síntoma de un gran error, el de la ciudad de Santa Fe: dos veces fundada, mal fundada, consecuencia informe de administraciones cambiantes y caprichosas, la experiencia actual se remonta a sus orígenes remotos. En efecto, en *Parque del Sur*, y esta es su singularidad en contraste con los otros dos, la evocación del espacio es también la de la ciudad: el parque funciona metonímicamente, es un paisaje de la infancia de Cronista pero es además la ciudad natal.

La percepción del espacio está, por otra parte, marcada por una imaginación literaria. *Parque del Sur* recoge a su modo, irónicamente, la tradición argentina del ensayo de interpretación nacional, desplazándolo de su pretensión generalizadora (Argentina) y resituándolo en una zona específica (una ciudad de provincia y, todavía más, un recorte de esa ciudad). En esta tradición, desde *Facundo* de Sarmiento hasta su revisión crítica en *El río sin orillas* de Juan José Saer, la geografía juega un rol fundamental en la constitución de la cultura nacional, desde que la distinción entre civilización y barbarie es correlativa de la de cultura y naturaleza. Ya Saer había efectuado este desplazamiento hacia la «zona»¹ y Delgado trabaja en una dislocación de la tradición nacional centrada en Buenos Aires ya anticipada por su conciudadano.

Ahora bien, el parque plantea el problema del estatuto de la naturaleza recreada en el interior del espacio urbano. En este sentido, es una invención europea que para el imaginario americano guarda el sedimento arcaico de la naturaleza precolonial. La ciudad natal se caracteriza por «des-hacerse constantemente de su pasado» (43). La atención y el cuidado de ese pasado en relación con los restos civilizatorios antiguos es más bien lo propio del europeo.² El parque del Sur, situado en el casco histórico de la ciudad natal de Cronista, guarda los rastros poco cuidados, desatendidos, de ese tiempo anterior, primitivo. La historia, mito local, del yaguareté que dejó su huella en una mesa del convento de San Francisco es un resabio material de una experiencia inscrita en la memoria colectiva que mezcla crónica y leyenda. *Parque del Sur* recoge la versión del episodio en las obras de Mateo Booz y de Saer, y las confronta con la crónica policial que Cronista lee en los archivos provinciales. Este gesto desmitificador rescata, no obstante, lo que de extraordinario tiene la crónica misma. Al discutir el folklorismo de Booz y el alegorismo de la novela de Saer, el texto restituye a la crónica, pretendidamente veraz, sus poderes legendarios. La famosa huella de la garra del yaguareté, que quedó como reliquia del museo del convento, hace del objeto el custodio de la memoria local. La reflexión sobre el género crónica, al que no se le concede ninguna verdad que no sea la de su propio verosímil, tiñe de ficción la misma crónica sobre el parque.

El escamoteo de la primera persona en la puesta en escena de los personajes de Cronista, Novelista y Poeta opera despersonalizando el relato pero, de modo solo en apariencia paradójico, esta impersonalidad permite situar el cuerpo de cada uno en relación con un *mundo circundante*.³ Las reflexiones y especulaciones son motivadas o animadas por las sensaciones que emergen en las contemplaciones y los movimientos. Los tres parques tienen en común no solo la referencia a cierto espacio extenso, sino también a un cuerpo vivo, sensible, que los recorre, *haciendo mundo* y no solo habitándolo: «Estar-en-el-mundo necesariamente significa *hacer mundo: toda actividad*

de los vivientes es un acto de *diseño* en la carne viva del mundo» (Coccia, 2017:48). En consecuencia, la tentativa de *Parques* rechaza tanto la reducción del relato, o de los relatos, al punto de vista de la subjetividad como la pretensión de objetividad. Su exploración, por el contrario, desdibuja el límite entre la presunta interioridad del sujeto y la presunta exterioridad del objeto:

En la fotografía se ve perfectamente, en la línea horizontal que traza la mesa de camping, el límite precario entre el adentro y el afuera, la distancia provisoria que separa los instrumentos de trabajo de Cronista desplegados sobre la mesa, en el momento de una pausa y, más allá, al fondo y fuera de foco, el objeto casi inalcanzable de su búsqueda. (32)

Lo precario y lo provisorio son valores positivos, ya que significan la posibilidad de romper la separación. Esta ruptura no implica, sin embargo, una fusión, sino la apertura de un tercer orden: «Entre los objetos y nosotros hay un lugar *intermedio*, algo en cuyo seno el objeto deviene sensible, se hace *phainomenon*» (Coccia, 2011:25). Para Emmanuele Coccia, este espacio intermedio es el de las imágenes: «es siempre fuera de sí que algo deviene experimentable: algo deviene sensible solo en el cuerpo intermedio que está entre el objeto y el sujeto» (25). El ser sensible es la «imagen pura sin cuerpo ni conciencia» (27). No hay que confundir la imagen con lo imaginario o con la facultad de la imaginación. La imagen es la capacidad de las cosas de volverse sensibles, independientemente del sujeto que las percibe. Escapa a la oposición entre la interioridad de un sujeto (un alma, un espíritu) y la exterioridad de un objeto (su materia, su cuerpo).

En *Parques*, la equivalencia entre ser-sensible e imagen se tematiza con toda simpleza: es la fotografía. En las fotografías, las cosas han abandonado su soporte material y existen como imágenes. Aunque consecuencia de un punto de vista, tampoco dependen, como tales, del sujeto que las tomó. De ahí que Coccia afirme que toda cosa que llega a existir fuera de su lugar deviene imagen (29). Las fotografías ni pretenden dar al texto un estatuto documental ni tampoco operan de modo meramente irónico respecto de tal registro. Son la huella material de la intangibilidad de lo que muestran, así como de la independencia de esas cosas respecto de la conciencia que las captó en el instante de la toma. En el final del texto, Poeta deja muy claro la diferencia de las imágenes respecto de la *cosa en sí* de la que son imagen, al examinar, no la diferencia entre la fotografía y su referente, sino entre la fotografía y su propia percepción:

Y al mismo tiempo olvidaba tantas cosas, como por ejemplo el verde de la rama, el color intenso de esas hojas nuevas en aquella luz, que la foto permitía en cierto modo reconstruir aunque más no fuera de manera provisoria: ¿cuál era, acaso, el tono y la intensidad del verde contemplado? (193)

El «verde contemplado» y el verde de la fotografía no se confunden con la rama propiamente dicha. Son dos imágenes diferentes. Poeta, el protagonista de este tercer parque, cuando evoca el recuerdo de las jornadas con su amiga, de las que ha olvidado la conversación, compara sus imágenes con una película muda, en la que solo el montaje da sentido a la composición: la nitidez sensorial es como una pantalla en la que se proyectan imágenes en movimiento, pero su carácter de mudas da cierta consistencia al olvido de las palabras (145). La tercera persona, entonces, permite yuxtaponer la perspectiva de los tres protagonistas como un elemento más del relato: se trata, cada vez, de un viviente sensible en un mundo circundante. Si cada viviente cambia es

porque el espacio mismo lo reclama: la experiencia de cada parque constituye al protagonista como tal y no a la inversa. Es la experiencia del parque del Sur lo que constituye a Cronista, la de la evocación de la construcción del Parc du Venzu lo que constituye a Novelista y la del Square parisino la que constituye a Poeta.

Parques explora el modo de devenir sensible de los espacios artificialmente naturales que se erigen en las ciudades. Este examen afirma la diferencia entre las imágenes, las cosas y el sujeto que las toma como objeto. Es decir, por un lado, hay una conciencia de la imposibilidad de representación, pero esta no desemboca, como en Saer, en una dramatización de esa imposibilidad. Por el contrario, la desconfianza, tan saeriana, cede a la afirmación de la distancia. En *Parque del Sur*, Cronista afirma la intención de comprobar la continuidad o la ruptura entre el «paisaje de su infancia» (23) y el parque actual. En efecto, «las dos imágenes muy distintas, casi inconciliables» (23) implican cada vez la continuidad y la ruptura. En ningún caso se trata de cómo el punto de vista o la subjetividad determinan tal o cual imagen del parque. Por el contrario, Cronista se deja afectar por una tonalidad afectiva que le es exterior: «Es así que esta imagen, en las luces indecisas del final de la tarde, cuando todavía no habían sido prendidos los faroles de las calles, estuvo marcada por la impotencia» (24). La afición de la imagen da a Cronista un sentimiento de extrañeza que, en la búsqueda de la familiaridad del pasado, causa desasosiego y pesadumbre: «Por un momento tuvo el sentimiento, en una suerte de escozor fugaz, de que llegaba a una ciudad extranjera» (25). En la fragmentariedad y lo rapsódico del relato, no parece casual que la digresión sobre el error en la nominación de la calle, que tendrá alcances profundos en la valoración de la ciudad, se sitúe a continuación de este relato de la imagen disfórica. La segunda imagen corresponde al final de su estancia en la ciudad, cuando penetra en el parque solitario a causa del invierno, y le provoca un sentimiento de plenitud:

Era una mesa gastada por el uso y la intemperie, con manchas de grasa seca de asados inmemoriales que alisaban e impermeabilizaban la rugosidad y porosidad del hormigón. Colocó sus cosas sobre la mesa y se quedó un rato disfrutando de la tranquilidad del lugar. (28)

Aunque de signo positivo, también esta imagen implica la extrañeza: «Pocas cosas hay más extrañas en el mundo que un camping fuera de temporada» (28). La imagen, entonces, cada vez se relaciona con la experiencia de la separación del lugar, con la no apropiación del espacio por parte del sujeto, y con un dejarse afectar, una pasividad y una disponibilidad; pero también con la experiencia de la separación del lugar respecto de sí mismo, con su extrañeza esencial. Esta extrañeza implica el movimiento, lo que desestabiliza las mismas nociones de viaje, de regreso y de permanencia. De ahí la afirmación simultánea, sintetizada en las dos imágenes, de la continuidad y la discontinuidad: «Es decir que eso que podría llamarse *el parque de su infancia* había desaparecido para siempre. Y sin embargo, lo supo enseguida, todo estaba allí, indemne...» (37).

Es en este sentido que la imagen que la obra de Booz da de la ciudad, con la preponderancia del barrio en donde se sitúa el parque, el casco histórico, lejos de ser fiel o auténtica, es también la de un extraño, la de un «recienvenido» (40). El escritor regionalista por antonomasia es un extraterritorial por haber nacido en Rosario: la mirada de Booz puede extraer una imagen de Santa Fe porque conserva la distancia necesaria. Para poder *ver* la ciudad es necesario un ejercicio de extrañamiento de la mirada. Cada movimiento de cada personaje en los tres parques implica un

exotismo,⁴ no un color local, en el sentido de Booz, sino una percepción extranjera del espacio que nunca es familiar.

Aunque Cronista lo piensa en términos de subjetividad y de perspectiva, un pasaje de Francis Ponge lo hace dudar: «Porque lo que Cronista busca, en este regreso si se quiere material, lo intenta en el marco de su más despreocupada subjetividad» (52). En las intenciones, el parque es un «objeto» para él. Pero el mismo derrotero hace vacilar las intenciones, o desbordarlas: «Lo novedoso, para Cronista, a la luz de la reflexión de Ponge, es descubrir que el “yo” es (debería ser) menos importante que su objeto, y entonces el problema debería plantearse de manera inversa: ¿qué necesita el parque de mí?» (54). Si generalizamos esta pregunta, podemos contestar que cada parque necesita del escritor una determinada perspectiva: la del cronista, la del novelista y la del poeta. Es el espacio el que impone la perspectiva. ¿Son Cronista, Novelista y Poeta el mismo personaje? Sí y no. Precisamente, como en las dos imágenes del parque del Sur, hay que hablar simultáneamente de ruptura y de continuidad. La subjetividad no es una sustancia previa, fija, que se mantiene constante en su derrotero. Se trata más bien de procesos reales de subjetivación que implican un *agenciamiento* (Sauvagnargues, 2006:16). Cronista, Novelista y Poeta nombran las diferentes modalidades de una subjetividad que agencia con cada paisaje y que en cada agencia se constituye como tal: para la convención social, legal, como para la convención narrativa, se trata del mismo «sujeto». Pero *Parques* es la experiencia de la subjetivación tramada con la agencia, en la que la distinción entre naturaleza y cultura se vuelve irrelevante.

Puede decirse que el paso de un parque a otro es un proceso de paulatino abandono de la subjetividad estable o sustancial y un dejarse ir en los mundos circundantes de los protagonistas, sean el espacio material, sean los recuerdos, las ensoñaciones o las especulaciones. Todo tiene el mismo estatuto de imagen y está separado de su referencia por un abismo ontológico. Los recuerdos de Cronista, el paisaje de su infancia, no están más lejos que las dos imágenes que acuña del parque del Sur en la contemporaneidad de su recorrido. Por el contrario, son los recuerdos, o incluso las lecturas, las de Martínez Estrada, de Booz y de Saer, las que le permiten inscribir una imagen del parque. La segunda, en el camping vacío, se escribe con palabras como «intemperie» y expresiones como «grasa seca de asados inmemoriales». El espacio se vuelve arcaico, anterior a la infancia de Cronista, anterior incluso a la colonización, pero en esa imagen la percepción está filtrada por las lecturas, por esa *Santa Fe inventada* por otros.

Las dos imágenes, la de ruptura y la de continuidad, implican una especulación sobre el paso del tiempo:

Los lugares permanecían pero las generaciones se renovaban. Sea que los conocidos se iban raleando en el tiempo y en el espacio, tapados por las sucesivas mareas de jóvenes que reclamaban su propio espacio vital, o sea que sus fisonomías habían ido cambiando, a tal punto de volverse desconocidos. (25)

Las «mareas de jóvenes» es una figura que apela a las fuerzas de la naturaleza para referirse a lo viviente humano: todo el libro está recorrido por esta metafórica de lo no orgánico o lo orgánico vegetal. Si la imagen de la ruptura implica la desaparición o la discontinuidad de lo conocido (será lo mismo en los otros dos parques, incluso por la muerte de la amiga), la permanencia y continuidad la otorga el espacio en el que la vida humana ralea o se confunde con el paisaje natural como vida animal. Lo que persiste a pesar del cambio son los elementos: «Llegaba al destino de su viaje

(...) cruzando los cuatro estados originales de la materia —tierra, agua, aire y fuego—, entre dos continentes...» (24). Dicho de otro modo, a medida que los protagonistas atienden a la continuidad, se alejan de lo humano, lo animal, lo vegetal y se acercan a los elementos inorgánicos. No es casual que la imagen de continuidad, que está cargada afectivamente de modo positivo aunque implique extrañeza, sea la de una ausencia humana: la plenitud está en el encuentro de Cronista con un fragmento del parque, sin ninguna interferencia que impida la continuidad. No obstante, este encuentro no implica fusión, sino extranjería, distancia, pérdida de subjetividad y de dominio, entrega.

Cronista ubica el parque del Sur en una posición estratégica entre la ciudad y el río y las islas, es decir, una presumible naturaleza en estado salvaje. Internarse en el parque en dirección sur es entonces abandonar lo urbano y penetrar en la naturaleza. En ese mismo paisaje arcaico Cronista se encuentra con unos perros, de los que también hay una fotografía: «Recordó la hipótesis de Bougainville sobre los perros salvajes de las pampas, allá por el siglo XVIII. Se dijo que ninguno de estos perros, nietos o bisnietos quizás de aquellos, parecía demasiado hambriento» (57). Podría haber recordado también la de Saer: junto con el caballo y la vaca, el perro era el otro animal típico de las llanuras. Dice Saer: «Y esas tres especies domésticas, compañía ancestral del hombre en sus reductos civilizados, señorearon en estado salvaje, durante dos siglos, la llanura» (2006:77). Cronista muestra cierta precaución por estos animales, comunes en las ciudades de provincia en Argentina, pero inusuales en las ciudades europeas. Salvo los pájaros, no habrá animales en los otros dos parques, en los que predominan los ríos y los árboles. El yaguarete de la crónica del siglo XIX y estos perros que se remontan al XVIII e incluso antes recuerdan al viviente humano la cercanía, en el continente americano, de la naturaleza no dominada.

Parc du Venzu: historia de un río

En *Parc du Venzu*, el relato de la relectura de los cuadernos de Novelista conlleva esta metafórica vegetal y vital: la inspiración se traduce en «impulso» (81), el escritor *se enreda* en las palabras, el proyecto no ha podido «fructificar» pero su «desarrollo era inminente» (81). Además, el plan abandonado retorna en la medida en que Novelista lo deja estar, confiando en que se reactive solo, por una «fuerza extraña y auspiciadora» (81). El proyecto parte de una idea simple: pensar la relación del cielo con la tierra. Esta idea se plantea en términos antropomorfos: considerar la influencia del cielo sobre el carácter de una persona (82). Se descarta el enfoque religioso, mitológico o metafísico y se plantea una consideración física, meteorológica, aunque en la revisión del proyecto Novelista considera la dificultad de separar lo físico de lo metafísico, así como lo literal de lo simbólico. En efecto, esta imposibilidad de separar podría ser una de las claves de lectura de *Parques*: la apelación a imágenes vegetales y vitales es metafórica pero también metamórfica, metonímica. Leer, escribir, pensar, actividades «espirituales», se encarnan orgánicamente, constituyen un «ejercicio físico» (82), un trabajo material.

En *Parc du Venzu*, la historia de la construcción del parque en el barrio de Kervénanec muy pronto se desvía hacia la del curso de agua que le da su nombre y esta a su vez a la biografía de Novelista. Como decíamos más arriba, la tercera persona implica la habitación y el tránsito espacial de un cuerpo vivo, sensitivo. Ahora bien, tanto la historia del parque (en tanto producto de la civilización, de la modificación del «paisaje urbano» y de políticas públicas comunales) como la del curso de agua (con sus avatares orgánicos e inorgánicos) pueden ser también consideradas, no biografías, en tanto *bios* y *grafía* se hayan conceptualmente enlazadas a la historia verbal humana, sino más

bien *mundografías*: «testimonios de aquellos que tienen mundo» (Yelin, 2020:78). Novelista asiste al nacimiento del parque y a la muerte del arroyo (con más precisión: a su agonía, a su muerte y también a su supervivencia). Es justamente la posibilidad de haber presenciado el surgimiento del parque lo que le proporciona una intimidad con un espacio público que es más bien propia de la infancia o de la adolescencia (91–92), tal como lo dejó claro el primer relato. La trama social que envuelve el surgimiento del parque incluye la elección comunitaria del nombre, que rememora el arroyo desaparecido. Esta historia implica la destrucción parcial del Bois du Bison, la relocalización de familias y la demolición de la torre de departamentos construida en los años setenta.

La historia del arroyo mixtura la conjetura con la memoria oral, las circunstancias sociales, geográficas y urbanísticas con las leyendas locales y las lecturas de referencia. El tiempo del curso de agua es menos histórico que mítico: antes de la efervescencia inmobiliaria de los setenta (cuando se construye la torre de viviendas populares que se demuele por la creación del parque), en un pasado cercano pero también remoto o arcaico, un pasado en el que el arroyo fue agente en la conformación del territorio y en la actualidad es una víctima de la intervención humana en el paisaje. De «casi anónimo héroe» (97) cuando constituía el límite natural entre dos regiones (tal como lo acreditan los mapas) el arroyo pasa a ser «intruso» y «bestia enferma» (98) que desciende de manera casi clandestina, entubado, desviado y marginado hacia cañaverales inmundos en donde los habitantes descartan sus desechos.

Esta historia se va *enturbiando* (de manera isomorfa a como se contamina el agua) con leyendas folklóricas y asociaciones libres de recuerdos de lecturas que desplazan el tema del arroyo hacia el de los pájaros. O, más bien, la digresión sobre los pájaros puede interpretarse como una metamorfosis de ese primer proyecto, en apariencia abandonado y vuelto a abandonar, de reflexión sobre el vínculo del cielo y la tierra. En efecto, en ese comienzo en el que se recupera el viejo cuaderno, se describen una serie de circunstancias fortuitas y azarosas. Novelista se encuentra en París y busca el origen de una «cita ambigua» (85) entremezclada en el final de una novela suya en la que se habla de los pájaros y se alude a un «memorialista» (85), que sería el autor detrás de esa cita. La búsqueda infructuosa de esa referencia, que incluye a Marcel Proust y a Samuel Butler, mantendrá el enigma hasta el final del relato. Lo que tienen en común *En busca del tiempo perdido* y *Vida y hábito* es el tema de la memoria. Puede conjeturarse, entonces, que la interrogación abierta por este olvido regresa, como asociación, en la digresión sobre el pájaro. En la época de gloria del Venzu, los habitantes de la ciudad bretona llamaban a esa tierra el país del Martín Pescador (99), «el pájaro más hermoso de Europa» (102) según Buffon en su *Historia natural*: «La presencia del Martín Pescador es signo de tranquilidad y estabilidad de un paraje y del carácter límpido de sus ríos, arroyos o lagos» (103).

Puede considerarse entonces este segundo texto más fragmentario que el primero. La novela prometida (no escrita) se concibe a partir de las «notas», cuasi género que se corresponde con la «crónica» del primer parque. No obstante, la fragmentariedad permite multiplicar las historias (o mundografías) y considerarlas de modo paralelo. En este contexto, pueden enumerarse por lo menos cuatro: 1) la de Novelista; 2) la del barrio de Kervénanec; 3) la del Parc du Venzu; 4) la del río Venzu. Las primeras dos implican la vida humana; la tercera, la vida no humana y la cuarta, la materialidad inorgánica. Lo que atraviesa las cuatro historias es, como en el primer parque, el problema de la memoria, que es uno de los nudos de *Parques* como conjunto. Del parque del Sur, el segundo texto retiene la idea del territorio que el habitante recorta de la ciudad: el parque

como naturaleza artificial, situado en un barrio (en el tercer texto, la distancia será entre dos barrios de la misma gran ciudad, París). No obstante, el parque del Sur, lugar conocido, aunque extraño, implica una mirada casi de plano general. Aunque en el segundo parque se proyecte el examen de la relación del cielo y la tierra, lo cierto es que ese programa se realiza recién en el tercer parque; aquí se trata más bien de una mirada *dirigida hacia abajo*. La tierra, la vegetación, el agua, las piedras, las alimañas. Ahora bien, la historia de la construcción del Parc du Venzu implica la destrucción de un entorno vegetal, el Bois du Bison; del mismo modo, la modificación del «paisaje urbano» tiene como consecuencia la deslocalización de las familias que habitaron durante décadas ese barrio. Se trata del mismo tratamiento de las *poblaciones*: los poderes estatales operan de igual modo sobre la vida no humana y sobre la vida humana (Billi, 2020:199). La *cit  de Kervénanec* y el Bois du Bison son igualmente indeseables:

Estos árboles (los castaños) daban un fruto amargo, que nadie recogía y que quedaba pudriéndose en el suelo (...) Ese bosque fue durante mucho tiempo un lugar de mala reputación, poblado de alimañas de todas especie —sobre todo imaginarias—, y frecuentado, siempre con fines inconfesables, por trasnochados visitantes. (92)

El inexplicable nombre («bison», «búfalo») permite asociar el imaginario en torno al espacio con un pequeño y galo Lejano Oeste, en el que la naturaleza bárbara amenaza. También el parque del Sur es un espacio nocturno clandestino y linda con la naturaleza ominosa, pero en la modernización de la pequeña ciudad europea este avance no controlado de lo no humano legitima su destrucción. La administración del entorno natural, entonces, arrastra la de la población humana. La deslocalización de las familias se presenta de esta manera como un avatar necesario en la reconfiguración del paisaje urbano. Entre las escenas que evocan las notas de Novelista est n su charla con el intendente en una reunión social, la asistencia a las reuniones que convocan a los vecinos y el encuentro con un viejo habitante del monobloc que contempla con tristeza la destrucción de su antiguo hogar. Precisamente, esta aniquilación, a la que asiste Novelista, se presenta como un espectáculo natural: una inmensa grúa, «con un único, largo y monstruoso brazo mecánico terminado en una especie de garra o pezuña, llamada la *Grignoteuse* (de *grignoter*, comer o más bien mordisquear), que fue despedazando longitudinalmente el edificio... (...) Y fue una verdadera carnicería» (117). Lejos de considerarlo una mera metáfora, la carnicería implica la percepción del edificio como un ente en su mundo, como una presencia vivificada por el habitar de las poblaciones humanas.

El río mismo sufre también un tratamiento que lo «gestiona»: se trata de la administración de lo viviente y lo no viviente en la que consiste la biopolítica del siglo XXI. El problema de la memoria, en esta mixtura entre lo humano, lo viviente no humano y lo no vivo (el curso de agua, pero también el edificio destruido), se plantea como reflexión sobre la supervivencia de lo que se destruye. En la rapsodia del relato, el protagonista reconstruye la historia del curso de agua, que en el barrio del parque es un discreto hilo, para remontarse tanto a su origen geográfico como a su historia, hasta llegar al espacio en donde desemboca: el estuario que Novelista ya conoca cuando vivía en el otro barrio y que reconoce cuando realiza la exploración. Más todavía: el conocimiento del arroyo est  conectado con la llegada de Novelista a Francia y en ese otro barrio realizaba un largo trayecto para visitarlo, de modo que cuando planea la mudanza admite que la cercanía de ese paisaje fue en gran parte una motivación para el traslado. El descubrimiento de la conexión

entre el nombre del parque, el curso de agua y el arroyo vincula materialmente las cuatro historias. El nombre del parque, que los vecinos eligen (entre los cuales una anciana, que siempre vivió en el mismo lugar, es la «memoria viviente» de Kervénanec), homenajea el arroyo desaparecido, pero la historia de Novelista muestra más bien su supervivencia: «aunque se lo haya borrado de la superficie del paisaje, nada lo detiene en su viaje, peregrino obstinado e irredento, hacia el mar» (105).

Resulta significativo que Novelista, buscando el origen de la referencia olvidada, revise el libro *Vida y hábito* de Butler. En esa obra, Butler da una definición simple, aunque no sencilla, de la vida como memoria. Su tesis es que el viviente carece de programa o instinto, y que lo que lo define es el aprendizaje por hábito. La memoria no es el recuerdo, porque éste implica la acción intencional, mientras aquella es más bien olvido del aprendizaje: lo que se hace sin esfuerzo es lo que el organismo recuerda y, más todavía, lo que recuerda la especie. En *Square Le Gall*, la reconstrucción del camino al square relaciona el hábito con la memoria corporal:

Y ahora, que ya no vivía en ese departamento, verificaba además que ese tipo de inclinación y en consecuencia de acto casi reflejo que define la rutina de un determinado recorrido, tiene menos componentes psíquicos, conscientes, que corporales; y muy poco queda en la memoria inmediata. Se borra, o más bien se desplaza, para dar lugar a una nueva costumbre. (159)

Ahora bien, en *Parques* la memoria se desplaza del organismo vivo a la vida indiferenciada e incluso más allá, hacia lo no vivo y lo no orgánico. Novelista reflexiona sobre el éxtasis y la angustia que le provocan la contemplación del arroyo donde desemboca el curso de agua: «Porque es inevitable, anotó, que todo lugar donde hemos vivido y donde, sobre todo, hemos pasado una etapa importante de nuestra vida, conserve algo nuestro» (109). El momento de intimidad con el paisaje, lejos de permitir una fusión que separaría la subjetividad de la consideración de la historia colectiva, habilita más bien aunarlos, mixturarlos todo: pues Novelista recuerda que Lorient, la ciudad bretona, fue ocupada por los nazis y después bombardeada por los aliados: «¿Qué queda de todo eso? ¿Acaso la tierra, las plantas, los animales y las aguas guardan en la vibración de sus átomos la memoria de esos acontecimientos?» (110). De un parque a otro se pasa de una memoria humana a una memoria de la *materia vibrante* que guarda testimonio de los acontecimientos catastróficos.⁵ También el monobloc guarda la memoria de las poblaciones desplazadas y la «carnicería» coloca en el mismo plano los entes vivientes, lo inorgánico y lo artificial: la Segunda Guerra mundial se conecta con la violencia que sufren las poblaciones a manos de sus propios gobernantes, sean familias desplazadas, bosques indeseables o edificios caducos. La investigación sobre el Venzu, por su parte, comienza con el análisis de la palabra: «venzu» significa en bretón «piedra negra». Novelista imagina que el significado de la palabra podría evocar la cantera de venocita que se sitúa en los costados del parque, un mineral que se ennegrece con la humedad (96): «Para el diseño del parque se aprovechó la brecha o “cicatriz” que había dejado la excavación principal de la cantera» (91). Las comillas, que conceden el sentido metafórico, dejan pasar no obstante la connotación de la *herida*. La mirada de Novelista hacia la tierra desentraña la agencia de la piedra como componente elemental. Lo que la administración político-económica reduce a recurso disponible y explotable, la imagen de *Parc du Venzu* lo restituye como agente que sufre y resiste la herida que la soberanía humana le infringe.

Podríamos decir que aquí la mirada del naturalista se metamorfosea en mirada arqueológica:⁶ contrario al itinerario progresista de la comunidad del barrio y de la ciudad, Novelista

rehace el proceso destructivo que va dejando un conjunto de ruinas que mixturan la naturaleza y la civilización. Esto arroja otra luz sobre el primer parque: la imperfección de la ciudad americana, en su inoperancia y barbarie, no disimula su condición de acumuladora de ruinas, al punto tal de que Santa Fe la Vieja, el lugar en el que se fundó por primera vez, guarda el tesoro arqueológico de su desaparición.

Square Le Gall: supervivencia y aniquilación

Es *Square Le Gall* el que realiza el proyecto de conectar el cielo con la tierra, pero desplazando el elemento antropocéntrico programático acerca de la influencia de los astros en las personas. La mirada de Poeta se eleva hacia arriba llevada por la interrogación de la vida de los árboles. Son las ramas, los follajes, los troncos, los que atraen la atención. Dice Coccia:

Las plantas han hecho de la vida una entrega completa al cielo, de lo que allí pasa, estando bien enraizadas en la tierra. Esto quiere decir que gracias a las plantas la vida no es un hecho puramente *químico* sino también y sobre todo *astrológico*. (93)

Coccia invierte el sentido común que afirma el enraizamiento de las plantas a la tierra: más bien es la conexión entre la tierra y el cielo, la profundidad de la raíz y la proyección hacia lo alto de la luz solar, lo que la define como viviente y es la vida vegetal la que proporciona la ontología de todo lo que existe, vivo y no vivo, humano y no humano. Coccia la llama *metafísica de la mixtura*: la vida vegetal está abierta al exterior, incorpora lo exterior y habita el espacio aéreo como si fuera su interior.

La ciencia coincide con el filósofo (en el proyecto de Coccia, como en el de otros pensadores contemporáneos, se encuentra la tentativa de recuperar para la filosofía grandes terrenos perdidos a mano de la ciencia, como la naturaleza). Por ejemplo, afirma Francis Hallé:

La materia de un árbol puede ser enorme, cientos de metros cúbicos de madera que pueden llegar a ser miles de toneladas. ¿De dónde procede? Todo el mundo sabe que al principio solo hay una semilla minúscula. De algún lugar tiene que salir esa cosa enorme. Cuando les planteo esta pregunta a mis contemporáneos, me contestan que la materia del árbol sale del suelo. Lo siento, pero la respuesta es falsa. (...) ...el árbol es una acumulación de contaminantes atmosféricos que proceden del aire. (2020:13)

Como modelo ontológico, la vida vegetal nos muestra que todo está conectado con todo, pero sin fusión, sin que ningún ente pierda su naturaleza. En este sentido, más que *estar* en un espacio, los entes *hacen* mundo: eso es lo que Coccia denomina *ambiente*, la coalescencia de cielo y tierra a la que pertenecen los entes, sean el hombre, el animal, la planta, el agua o la piedra. En este sentido, el cielo está en todas partes y no sólo en la cúpula celeste o estrellada. Los árboles de *Square Le Gall* son los que hacen esta experiencia de unión.

El origen de *Square Le Gall* es el acontecimiento de la muerte de la amiga de Poeta, acaecida en su país natal, que lleva a la evocación de la última vez que conversó con ella, un fin de semana en ese parque. Poeta, que puede recuperar la atmósfera de esas dos tardes, ha olvidado los detalles de la conversación. El texto se escribe en el intento de recuperación de esas palabras desaparecidas. En esa búsqueda, reconstruye la desaparición de la Île aux Singes («isla de los monos») y el

destino del arroyo entubado en pleno barrio parisino. También el origen de la palabra «square», un anglicismo que indica el estilo de plaza londinense, importado por Napoleón III durante las reformas de Haussmann (que abominaba la forma inglesa). Como en los otros dos parques, un motivo biográfico es el puntapié inicial para un derrotero que conlleva una dimensión colectiva que implica, de manera simultánea, lo social y lo político: los «monos» eran los animales de los feriantes cuando la isla constituía un animado ambiente que convocaba obreros fabriles y comerciantes; René Le Gall, cuyo nombre homenajea el square, fue un político de la Resistencia fusilado por los nazis. La interrogación de los nombres, que para Poeta tienen una resonancia connotativa que restituye su singularidad, permite conectar materias heterogéneas, que constituyen un verdadero agenciamiento en el que cada ente conserva su integridad, pero simultáneamente está abierto a la conexión con los otros. La palabra «mono» posee una multiplicidad de acepciones pero también una serie de asociaciones que convocan la biografía del protagonista para, finalmente, designar ese mono *literal*, el animal feriante que se ensamblaba en ese conjunto heterogéneo de elementos, vivientes humanos y naturaleza degradada por la acción humana. El río Bièvre, contaminado por las fábricas, y el deterioro histórico de la isla y de su puente, desembocan en su eliminación político-administrativa y de gestión urbana: el río «vivo» se entuba, lo que es para Poeta su muerte.

La reconstrucción implica otra muerte. En el segundo día de ese fin de semana, el protagonista y Agnes visitan la tumba de Amadeo, poeta enterrriano exiliado que vivía en Francia desde hacía décadas, y que está enterrado en el cementerio de Montparnasse. La mirada aérea vuelve a la tierra para observar la tumba y recoger las hojas de los ginkgos biloba, la especie que motivará la meditación y las digresiones. La zona del parque en la que los amigos se sentaron a conversar posee cinco ginkgos. Esta circunstancia es la que dispara una serie de asociaciones y vínculos entre las biografías de los amigos y del poeta desaparecido (del que Agnes había sido editora). Como en el parque anterior, la meditación acontece a partir de las notas tomadas no solo sobre la visita que motiva el recuerdo, sino sobre su llegada a la ciudad, su primera casa detrás del square, su conocimiento del parque, su experiencia de la nueva ciudad.

En París, la relación con la naturaleza se concentra en esa suerte de mundo aparte que constituye la zona inglesa del square, marcando de manera nítida el límite entre la vida urbana y el retiro natural, aunque generado artificialmente. Los ginkgos del square, que le recuerdan un individuo de la misma especie en Bretaña, motivan la exposición del saber, no sistemática, sobre un árbol asombroso: el ginkgo fue llamado por Darwin «fósil viviente» y es considerado «árbol dinosaurio» por datar de la era de las extintas criaturas. Es un «sobreviviente» (178), histórica y ontológicamente. No pereció, como especie, durante las glaciaciones. Un individuo, el ginkgo de Hiroshima, ubicado a menos de un kilómetro donde cayó la bomba atómica, se hizo célebre por volver a brotar poco después.

Lo que obsede a los tres parques que componen el libro es precisamente la supervivencia. Esta implica el problema de la memoria, pero no se reduce a ella. O, también, la supervivencia solicita una ampliación del concepto de memoria, así como del de vida. Lo que vive, y por lo tanto lo que muere, no son solo las personas, los animales y los árboles, sino también los ríos, los paisajes, los parques, las ciudades, las sociedades, los países y los continentes.

Los árboles de *Square Le Gall* tienen un estatuto subjetivo:

No buscaba adquirir un determinado saber o competencia en el ámbito de la botánica, sino hacer una experiencia personal, diaria o al menos cotidiana, de reconocimiento de lo único en el seno de lo distinto. (...) Elegía un individuo y lo visitaba regularmente a lo largo de un cierto tiempo. (183)

Si Cronista y Novelista dan paso a Poeta, es porque en este parque se recupera cierta concepción romántica que articula una experiencia de la vida vegetal irreductible a la ciencia (Surchi, 2021): la idea de que la naturaleza misma es un arte. No deja de ser interesante que el pensamiento moderno, tanto filosófico como científico, que atiende actualmente a la inteligencia de la vida animal y vegetal, coincida con esa vieja idea, aunque por otras vías, pero sin dudas como corolario de un descentramiento del concepto de viviente humano como excepcionalidad ontológica y biológica. El examen de las peculiares hojas de los ginkgos lleva al protagonista a la experiencia de Goethe, figura en la que se combinan el poeta y el científico. En este sentido, hay una «verdad del poeta» en la exploración de la naturaleza cuyo estatuto es diferente de la verdad de la ciencia:

Esta tarea depositaba, si se quiere, una confianza ciega en ese tiempo cargado de futuro —digámoslo así: entre la espera y la esperanza— invisible a la percepción, en el que las cosas entregan un buen día, el menos pensado, o todos los días en su sucesión, su más bien rara verdad. (183)

La búsqueda singular del poeta, como la de todo artista, sería entonces restituirles a las cosas su voz, volverse impersonal en una tarea en la que el mundo resuena en la obra. Los ginkgos son agentes como lo son Poeta, Agnes y Amadeo. De hecho, el relato le dedica un apartado al «ginkgo de Amadeo»: militante comunista cuando vivía en Argentina, Amadeo viaja a China y trae de vuelta un pequeño ginkgo que planta en Paraná.⁷ El árbol crece y cuando, ya exiliado, se comunica con parientes y amigos, pregunta por su árbol como si fuera una persona. Son los poetas, los artistas, los que tienen esta relación animista con los vivientes vegetales o con las cosas inertes, como la tienen los niños.

No casualmente tanto Delgado como Coccia recurren a Goethe. Poeta recoge las hojas de los ginkgos y las colecciona en sus cuadernos. Recuerda que su estructura llamó la atención del escritor alemán: «las variaciones biformes de sus hojas bilobuladas» (179). Precisamente, Coccia remonta su «teoría de la hoja» a los estudios botánicos de Goethe: ni la raíz ni el tronco definen la esencia del árbol, sino la hoja, en la medida en que constituye su elemento adaptativo aéreo. Pero el carácter de «fósil viviente» del ginkgo evoca una paradoja que fascina a la botánica, lo que demuestra que la ciencia actual plantea inquietantes problemas que solicitan la reflexión filosófica y la meditación poética. Dice Hallé:

Muchos árboles son potencialmente inmortales, lo que significa que no tienen un programa de senescencia. Si colocamos un árbol en las mejores condiciones posibles durante toda su vida y lo protegemos escrupulosamente de todos los ataques, los peligros y todos los acontecimientos negativos que le puedan ocurrir, nos daremos cuenta de que no muere. (2020:17)

También afirma que un árbol puede estar muerto por un lado y vivo por el otro. Por ejemplo, en el caso de las ramas muertas (2020:52). La biología, dominada por la idea de mortalidad del viviente animal, puede ser completamente transformada por esta idea de lo vivo–muerto. Esta

aparente paradoja es la de la memoria que recorre *Parques*, que corrige a Butler: la memoria es supervivencia y la supervivencia es la simultaneidad de lo vivo y lo muerto, como el Venzu, que muere en el estuario alimentando el mar, pero que sobrevive aunque la gestión de la geografía urbana se empeñe en hacerlo desaparecer. En *Parques* la idea insiste, menos como una afirmación categórica que como un anhelo o una conjetura que el relato debe comprobar: nada se pierde, la condición ontológica de las cosas es su supervivencia. La vida vegetal es el modelo de esa memoria que no es de palabras sino de ambientes, de materia vibrante, de resonancias no humanas:

Como la forma misma de esa isla y ese río, alguna vez felicidad de los árboles, cielos, pájaros, monos, poetas, bufones, borrachos, trabajadores y lavanderas, hoy ausencia en medio de lo presente, los detalles de las cosas que hicieron y las palabras que se dijeron permanecen en una memoria, sí, aunque vibrando en el aire de la evocación. (193)

Parque del Sur interroga la persistencia vibrante de lo arcaico; *Parc du Venzu*, la disgregación última de lo viviente en lo no viviente, el estadio último de la materia no inerte, sino agente; *Square Le Gall* sutura al terrestre con el cosmos haciendo de lo humano un elemento de la mixtura universal. La cima de la civilización occidental, cuna de la soberanía humana, de su dominio administrativo sobre lo viviente y lo no viviente, perderá finalmente ante las potencias de las agencias no humanas, que en nuestro tiempo son acuciantes debido a la catástrofe ecológica (Danowski–Viveiros de Castro, 2019:197–213):

Cuando la ciudad de París desaparezca, envuelta en llamas de incendios inevitables o cubierta por las inundaciones que producirá el ascenso de los océanos, quemada y ahogada además por la desidia de sus pésimos gobernantes, serán estos árboles los que sobrevivan. Los ginkgos contemplaron las caídas de ciudades como Roma, Cartago, Babilonia, Sodoma y Troya. ¿Por qué no París? (185)

La vida humana es entonces un episodio contingente de una historia que la precede y la abarca. El paseante de estos parques desentierra el origen extra–humano de la civilización y lo hace volviéndose él mismo parte de la atmósfera, dejando que la impersonalidad de la imagen suplemente la separación entre el sujeto y el objeto del relato o de la descripción. Los «personajes» de estos relatos fragmentarios y digresivos son la multiplicidad de los entes, las agencias no humanas, pero esto no significa que lo humano esté ausente. Se trata más bien de que el viviente humano es una agencia entre muchas otras, erigida como poder soberano por la Historia, pero devuelta a su ensamblaje múltiple por la literatura.

Notas

1. Desplazamiento y, más importante aún, impugnación de la metafísica de esa tradición: El río sin orillas sería así un «des–ensayo» (Dalmaroni, 2009:48) del «no ser nacional» (Gerbaudo, 2011:175). Parque del Sur ni siquiera atiende a una posible metonimia de la Argentina y posa una mirada naturalista sobre el espacio natal, local, barrial.

2. En efecto, resuena en este parque, pero también en todo el libro, la novela *Mis dos mundos*, de Sergio Chejfec, cuyas marcas autobiográficas parecen difíciles de soslayar, aunque se trate de un texto ficcional. El caminante de ese relato más especulativo y descriptivo que narrativo visita un parque en una ciudad brasileña y señala: «Todo comenzó cuando, sin ad-

vertirlo en ese momento, me puse a buscar en el paisaje urbano rastros generales del pasado. Fue una debilidad tremenda e irreparable, a la que terminé sucumbiendo. Es posible que hayan influido las ciudades europeas, a través de las cuales caminé bastante durante una larga época. Como se sabe, todas se caracterizan por venerar la historia, o la herencia, y celebran su escenografía de presente dichoso y abundante como extensión de un pasado supuestamente vivo y que de este modo se demuestra benigno» (Chejfec, 2008:21). Parque del Sur y Mis dos mundos se publicaron el mismo año. Agradezco a Fermín Rodríguez el señalamiento de esta relación entre los dos libros.

3. «Mundo circundante» traduce el Umwelt del biólogo Jakob Von Uexküll, concepto que retomó Martin Heidegger en su célebre distinción entre los mundos del hombre, del animal y de la piedra, y también Gilles Deleuze, en su análisis de la vida de la garrapata. Para Uexküll no hay un solo mundo, natural o ambiental, que todos los vivientes comparten y en el que sobreviven solo los más aptos, sino que «los animales, desde los más simples hasta los más complejos, están adaptados a su mundo circundante con la misma perfección» (Uexküll, 2016:45). La teoría fisiológica del estímulo–respuesta y la mecánica del mundo físico quedan absorbidas en una biológica del mundo significativo, es decir, funcional.

4. César Aira transvalora en denostado color local, condenado, entre otros, por Borges y por Saer, en exotismo. Para Aira, la extrañeza de la mirada, como operación inherente al relato, constituye el origen del exotismo como procedimiento de percepción del mundo (Aira, 2021:165–166). Los paseantes de

los parques de Delgado contemplan los lugares como si fueran extranjeros, es decir, exóticos. El exotismo se tematiza en Square Le Gall con el orientalismo innegable de los ginkgos.

5. Jane Bennett, una de las pensadoras contemporáneas que se inscribe en los nuevos materialismos influenciados por Gilles Deleuze y Felix Guattari, propone el concepto de «materia vibrante» (vibrant matter) para repensar la agencia de las cosas no vivas, inorgánicas o artificiales (Bennett, 2022:9–26). En Parc du Venzu, la distinción entre naturaleza y cultura, todavía operante en Parque del Sur, se vuelve impertinente pues tanto los entes del paisaje como las cosas artificiales constituyen agentes tan importantes como los vivientes humanos y no humanos.

6. Tomamos la expresión de Georges Didi–Huberman. En Cortezas, libro que también yuxtapone fotografías deliberadamente amateurs, Didi–Huberman opone Auschwitz como museo, como conservación cultural de Estado, a Birkeneau, que demanda una mirada arqueológica. En su visita a los dos campos, el de concentración y el de exterminio, Didi–Huberman mira, como Novelista, hacia abajo, considerando la memoria inhumana del horror en la vida animal y vegetal, en la tierra y en las cosas. El libro fue publicado por primera vez en 2011 y Parc du Venzu se terminó de escribir en 2013.

7. Carlos Surghi (2021) conjetura que Amadeo combina las figuras de Arnaldo Calveyra, el poeta exiliado, y Juan L. Ortiz, el poeta que nunca dejó la zona. La hipótesis es sugestiva en tanto hace trama con el orientalismo vegetal de los ginkgos, lo que no deja de sugerir una coloratura política: lo desaparecido es también la utopía socialista del siglo XX.

Referencias bibliográficas

- Aira, C. (2021). Exotismo. En *La ola que lee* (pp. 164–175). Literatura Random House.
- Arce, R. (2019). El tiempo de las cosas. *Bazar Americano*. <https://www.bazaramericano.com/busador.php?cod=872&tabla=resenas&que=Rafael%20Arce>
- Bennett, J. (2022). *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Caja Negra.
- Billi, N. (2020). Variaciones de la memoria vegetal. Plantas que materializan historias. *ARTEFILOSOFÍA. Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP*, 15, 187–209. <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/4312>
- Butler, S. (2013). *Vida y hábito. La evolución más acá de la frontera entre lo natural y lo humano*. Cactus.
- Catelli, N. (2021). Tres parques. A propósito del arte de la descripción. En Delgado, S., *Parques* (pp. 11–17). Ediciones UNL.
- Coccia, E. (2011). *La vida sensible*. Marea.
- Coccia, E. (2017). *La vida de las plantas*. Miño y Dávila.

- Chejfec, S.** (2008). *Mis dos mundos*. Alfaguara.
- Dalmaroni, M.** (2009). Lo incalculable. Saer en la escuela argentina. *Otra parte*, 18, 46-50.
- Danowski, D. y Viveiros de Castro, E.** (2019). *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los medios y los fines*. Caja Negra.
- Delgado, S.** (2021). *Parques*. Ediciones UNL.
- Didi-Huberman, G.** (2014). *Cortezas*. Shangrila.
- Gerbaudo, A.** (2011). Irrecible, monstruoso, inclasificable. En Ricci, P. (Comp.), *Zona de prólogos* (pp. 173-185). Seix Barral.
- Hallé, F.** (2020). *La vida de los árboles*. Gustavo Gili.
- Hudson, G.E.** (2011). *Una cierva en el parque de Richmond*. Buenos Aires Books.
- Saer, J.J.** (2006). *El río sin orillas. Tratado imaginario*. Seix Barral.
- Sauvagnargues, A.** (2006). *Deleuze. Del animal al arte*. Amorrortu.
- Surghi, C.** (2021). Parques. *Otra parte*. <https://www.revistaotraparte.com/ensayo-teoria/parques/>
- Uexküll, J.V.** (2016). *Andanzas por los mundos circundantes de los hombres y los animales*. Cactus.
- Yelin, J.** (2020). *Biopoéticas para las biopolíticas. El pensamiento literario latinoamericano ante la cuestión animal*. Latin America Research Commons.