

**“Las Cosas Tienen Vida Propia. ... Todo Es Cuestión De Despertarles El Ánima”: Sobre Lo Mágico En
Unos Paisajes Imaginados Y Posibles.**

Alejandra Garzón Amador

Universidad Externado de Colombia

Facultad de Ciencias Sociales y Humanas

Tesis para optar al grado de Antropóloga

Área de Procesos Sociales, Territorio y Medio Ambiente.

Línea de naturalezas, culturas y sociedades.

María Clara Van Der Hammen.

agosto de 2020.

Tabla de contenido

Capítulo 1. Buscando Resonancias Y Sincronicidades En Unas Experiencias Literarias Y Cinematográficas	4
Introducción.....	4
Los Lenguajes Son Los Vestigios De Las Experiencias.....	6
<i>Lo Lingüístico Desde La Perspectiva Antropológica</i>	6
<i>El Lenguaje Cinematográfico</i>	14
Paisajes Mágicos	17
<i>Paisaje Y Espacio</i>	17
<i>Magia Y Realidad</i>	23
Contextos De Las Narrativas: La Vida Globalizada Y Lo Rural.....	27
<i>El Mundo Globalizado Del Siglo XX.....</i>	27
<i>Dos Países Con Localidades Rurales</i>	29
¿Cómo Fue El Proceso?	36
Capítulo 2. Guía Básica Para Crear Historias Mágicas Y Realistas	38
Construir Un Diálogo Entre Lo Mágico Y Lo Realista.....	38
<i>Ambientación: Los Narradores Y Los Tiempos</i>	41
Jugar Con Las Dualidades Y Las Polaridades.....	57
<i>El Mundo Orgánico Y El Espíritu De Las Cosas.....</i>	58
<i>Lo Que Se Dice, Pero También Lo Que Se Calla</i>	64
Fértiles Escenarios Para Desenvolver Las Dualidades	71
<i>"No-Místicos"</i>	73
<i>Místicos.....</i>	83
Magia Y Realidad.....	97
Capítulo 3. La Experiencia Real Y Mágica En Los Espacios Y Lugares	104
En El Suelo	107
También Somos Del Agua	111
Construir Caminos, Habitar Local Y Habitar Ciudad	118
Lo Que Coexiste Y Lo Que Se Trabaja	126
Montaña Arriba	137
Lo Que Se Habita: Lo Que Es Cosustancial Y Lo Otro	148
El Aire, El Cielo Y Más Allá: Arriba, Yo Y Nosotres	160
Últimas Consideraciones	182
Fuentes Primarias.....	192
Referencias Bibliográficas.....	192

<i>Notas</i>	196
<i>Tablas</i>	198

Capítulo 1. Buscando Resonancias Y Sincronicidades En Unas Experiencias Literarias Y

Cinematográficas

Introducción

Las preguntas antropológicas pueden surgir en lugares inesperados. Las formas de vida que difieren enormemente de las nuestras, y que las incomodan, así como nuestros espacios comunes, cotidianos y normalizados, tienen el mismo potencial de incubarlas. Cuando emprendí este trabajo, de una forma más bien ambigua y sutil, cuestioné a la antropología desde mi posición como estudiante de la disciplina.

Me pregunté: ¿cómo se encuentran los mundos de la literatura y el cine con el oficio antropológico? ¿Qué tan difusos y dilatables pueden ser los límites entre las tres actividades? A pesar de que se supone que los estudios antropológicos culturales comprenden un sinfín de materias, en mis cinco años de estudio fueron minoría aquellos espacios que se abrieron para hablar de las expresiones y acciones artísticas humanas. Así que me propuse realizar una investigación que me permitiera ahondar en este campo de estudio, especialmente en el literario porque figura entre mis intereses personales. Más adelante, mi curiosidad por el mundo del cine se abrió al cursar dos materias que me introdujeron a lo audiovisual y al documental etnográfico. Me parece que en los orígenes de esta investigación me cuestioné mi quehacer profesional desde un lugar familiar y, por lo tanto, no tan cómodo.

En un principio concebí a las obras literarias y cinematográficas como “productos sociales”. Pero llegó un momento en el que me incomodó la idea de “producto acabado”. Si adoptaba ese punto de vista, los objetos de estudio que me había fijado podían ser limitados a una estaticidad que me resultaba incómoda. La idea me hizo ruido porque conforme desarrollaba la investigación iba tratando a las novelas y películas como diálogos vivos. En algún momento pensé que la popularidad de la mayoría de las obras a las que recurrí se debe a que a pesar de que pasan los años suscitan aún reacciones, preguntas y respuestas diversas. En que están lejos de ser productos acabados. *A mi parecer los objetos*

artísticos por sí solos son procesos en constante hacer, no están definidos exclusivamente por las circunstancias contextuales que acompañan su nacimiento o producción, sino que son (y no dejan de estar en proceso de ser) en la medida en que las personas están en contacto con ellos, en que son resignificados, interpelados, personalizados o apropiados. No son unívocamente fruto o resultado de una “dinámica social específica”, o algo por el estilo. Y con esto no estoy negando la presencia, lugar y función de los procesos literarios y cinematográficos dentro de un contexto sociocultural. *Me refiero a que una pieza artística es porque está inmersa en un tejido de relaciones con su(s) creador(es) y con sus espectadores*. No sólo porque es producida. No quiero iniciar el recuento de hallazgos en este documento sin antes reconocer, entonces, que esta es una investigación basada en *mi lectura y mi relación con las narrativas*, pues eso fue lo que surgió en mi trabajo de campo: datos que hablan de la lectura que hice desde mi postura antropológica.

Las obras literarias y cinematográficas con las que mantuve este diálogo fueron

- | | |
|---|---|
| - Siervo sin tierra (1954) de Eduardo Caballero Calderón | - Kafka en la orilla (2002) de Haruki Murakami |
| - La casa de las dos palmas (1988) de Manuel Mejía Vallejo | - Eréndira (1983) de Ruy Guerra |
| - Cien de años de soledad (1967) de Gabriel García Márquez | - Presagio (1974) de Luis Alcoriza |
| - Lagartija (1993) de Banana Yoshimoto | - Nausicaä del valle del viento (1984) de Hayao Miyazaki |
| - M/T y la historia de las maravillas del bosque (1986) de Kenzaburo Oe | - La princesa Mononoke (1997) de Hayao Miyazaki (ver tabla 1) |

Así que mi investigación consistió en un diálogo construido con el corpus de obras escogidas, como quien hace una entrevista, en torno a cuestiones como el espacio, el paisaje, lo verosímil y la fantasía en dos países aparentemente distantes pero que se encuentran. Es también un intento de

maduración de unas interpelaciones al oficio antropológico. Por esto lo expuesto acá no tiene la pretensión de ofrecer La Verdad Única sobre los libros y películas estudiados, pues la investigación que se llevó a cabo es tan solo el desarrollo de una de las tantas posibilidades de trabajo y profundización que ofrecen los materiales. *Esta investigación pretende ser una discusión rica en lo que concierne a unos paisajes que se manifiestan literaria y cinematográficamente, y al papel que la antropología puede desarrollar al encontrarse con esos procesos de creación artística.* Sobre todo, tengo el ánimo de ofrecer esta investigación como un medio útil para propiciar el espacio de pensar la propia humanidad, la propia forma de habitar y de relacionarse con los “espacios naturales”. Espero que lo presentado aquí le permita a quienes leen cuestionarse sobre los ecosistemas que habitamos y la forma en que estamos hablando de ellos y significándolos, sobre los procesos artísticos que consumimos y producimos al respecto, y sobre las verdades y creencias que damos por sentadas o pasamos por alto, pero que podemos descubrir a través de las narrativas artísticas.

Los Lenguajes Son Los Vestigios De Las Experiencias

Lo Lingüístico Desde La Perspectiva Antropológica

Antes de llegar a preguntarme sobre cómo las variadas formas de habitar los espacios y vivir los ecosistemas pueden llegar a manifestarse en las narrativas artísticas, empecé explorando un interés académico y personal: el lenguaje. La materia de estudio que durante el pregrado sembró en mí la inquietud por entender qué son y qué importancia tienen las manifestaciones comunicativas y lingüísticas fue, naturalmente, la antropología lingüística. En este espacio me pregunté una y otra vez por mis prácticas de lectura, por mis novelas favoritas, me cuestioné por qué un best-seller categoría juvenil se convierte en un fenómeno de masas o sobre lo que se mueve detrás de los consensos, disensos, gustos y disgustos del público lector. La frecuencia con la que pensaba estas cosas me hizo entender que lo que quería era hacer antropología con libros y literatura de ficción para mi proyecto de grado. Yo quería decir o descubrir algo al respecto desde mi formación como antropóloga, y las materias

de lingüística y antropología lingüística me aportaron las primeras herramientas para empezar a construir mis pensamientos y aportes. Fue hasta que llegó el momento de formulación del proyecto que decidí incluir unos largometrajes en mi pesquisa, pero de eso hablaré más adelante. En este apartado condenso unas ideas generales sobre la antropología lingüística para explicar qué es lo que considero que permite descubrir una investigación que trabaja con las manifestaciones y usos de los lenguajes.

En esencia, la antropología lingüística concibe al lenguaje como una práctica significativa en la reproducción, el mantenimiento y la remodelación del orden social. Se hace preguntas propias de la antropología, asumiendo que a través del estudio del lenguaje y sus usos se pueden resolver.

Lenguaje

1. m. Facultad del ser humano de expresarse y comunicarse con los demás a través del sonido articulado o de otros sistemas de signos. ...

5. m. Conjunto de señales que dan a entender algo. *El lenguaje de los ojos, el de las flores.* ...

6. m. Código de signos. *Lenguaje formal* (ASALE & RAE, s. f.).

Que un(a) investigador(a) incluya nociones de lenguaje, gramática, o habla, no quiere decir que necesariamente ejerza un estudio lingüístico-social. Específicamente, la antropología lingüística es un ejercicio de investigación interpretativo con el que se busca entender el sentido de las prácticas lingüísticas en sí. A pesar de que les antropólogos lingüistas reconocen la importancia de situar las prácticas dentro de los límites de clase, raza, género y demás, no tienen como único objetivo trazar las correlaciones entre una práctica y los escenarios sociales en los que tienen cabida, sino también el de comprender el sentido del uso, “mal uso” o desuso del lenguaje, de la razón por la cual las personas deciden hablar, comunicar o no comunicar como lo hacen. El lingüista estadounidense explica que *el sentido* de las prácticas del lenguaje está compuesto por *el significado* que adquieren los códigos, y *la intención y uso* que se hace de ellos. Adicionalmente, sugiere que el uso no es únicamente subjetivo,

pues las prácticas lingüísticas no son actos en los que las personas arrojen al mundo una serie de enunciados que significan y pretenden algo, sólo para manifestar su existencia como seres individuales. El sentido no solo se comunica, sino que *se crea* junto con otros, y reconocer esto es igual de importante a lo primero. De no ser porque un acto comunicativo es entendido por otro no tendría sentido emitirlo.

Según Alessandro Duranti (2001), la antropología lingüística concibe al lenguaje como una práctica que ocurre a niveles intra e interpsicológicos. El lenguaje es la forma en la que se puede expresar el conjunto de creencias, expectativas e ideas que tienen unas personas sobre el mundo, que a su vez les permite repensar y negociar las formas en que lo habitan. También se refiere al lenguaje como resultado y a la vez como condición de la interacción social. Es como si el lenguaje fuera la prueba, el vestigio principal, con el que les antropólogos lingüistas pueden dar cuenta de la naturaleza y forma de las interacciones sociales. Además, para el antropólogo italiano, el lenguaje y el habla son formas de representación simbólica de la que hacen uso esas personas. Y aquí me detengo, porque quiero hacer unas precisiones sobre las ideas de representación y de símbolo que, muchas veces, como en el caso de Duranti (2001), están asociadas a las teorías del lenguaje.

Foley (1997) formula la siguiente pregunta: si la representación mental es resultado de les individuos dándole un sentido al mundo externo y a sus estímulos, ¿a qué se debe que el sentido (de esas representaciones) sea compartido? Para él, la respuesta del lenguaje como un conjunto de ideas y creencias que pueden ser mutuas no es suficiente, y recurre al aporte de Humberto Maturana y Francisco Varela sobre los organismos vivos y sus procesos de adaptación y supervivencia para extender la discusión.

Los biólogos chilenos, en sus trabajos en general, intentan sintetizar y sistematizar los procesos que realizan los organismos vivos, sea cuales sean, en su intento de preservar y reproducir la vida. Uno de sus muchos debates, es sobre del proceso mediante el que los organismos vivos actúan y se adaptan

en los ecosistemas, en especial el sistema nervioso humano¹, y ese es al que recurre Foley (1997) en su teoría. Los biólogos señalan que el proceso de adaptación, inicia con una reacción al entorno percibido, sigue con una transformación interna y estructural que se basa en la información recopilada, y continúa con el envío de una respuesta conveniente al ambiente. Todo esto propicia el *acople* con el entorno. A la dinámica de *amalgamiento entre organismos*, que es a la que dedican sus estudios biológicos-sociales, le denominan *acople estructural*. Con esto, confrontan la idea darwinista de que los procesos evolutivos de los organismos se basan en la selección natural del más fuerte. Maturana y Varela se mueven de la definición de la evolución como el proceso en donde los organismos “menos apropiados” son “desechados del sistema”, *hacia una visión de los ecosistemas en evolución como redes complejas que experimentan movimientos, transformaciones e intercambios en todo momento y al mismo tiempo, de forma inacabada*.

Foley (1997) utiliza esta propuesta del funcionamiento biológico de los organismos, que toca especialmente a los sistemas nerviosos humanos, para argumentar que, si para aprehender-adaptarse a su ambiente, los organismos experimentan una serie de cambios estructurales, esto quiere decir que los procesos de significación y construcción de sentido de los seres humanos, empiezan entonces a ocurrir incluso desde un nivel químico del sistema nervioso. Los procesos de significación y construcción de sentido no son meros conjuntos impalpables de creencias e ideas que se producen en la intangibilidad de “lo social”. Me parece, entonces, que el pensamiento y el lenguaje son unos estadios en el proceso de intercambio de información con el entorno, y se ubican en un eslabón finalizando la cadena del proceso de adaptación-integración con el mismo. Son posteriores a un antecedente de reacciones y acciones del sistema nervioso humano a nivel ecosistémico². Así que, desde este punto, empecé a

¹ A modo de ilustración, ver “El árbol del conocimiento” (2004).

² Desde la psicología y la teoría del trauma, Stephen Porges explica este proceso de pensamiento y significación con la propuesta de la Polyvagal Theory.

darme cuenta de que “lo social” no es un fenómeno para nada desligado e indeterminado por “lo ambiental”.

Para Foley (1997), entonces la definición de lenguaje como representación mental puede llegar a ser engañosa, porque estaría implícita la asunción de que el orden social creado con ayuda del lenguaje, es construido exclusivamente en el imaginario y en el plano de las ideas no tangibles, cuando lo que ocurre es que si una realidad existe en el lenguaje y a nivel mental, esta está precedida por una realidad y una experiencia corporal y somática de adaptación constante, o más bien, para usar los términos de los biólogos, de un acople estructural siempre en curso. Así que la construcción colectiva de sentido, y el lenguaje compartido dentro de las sociedades y poblaciones, no es más que la súper complejización de un proceso de intercambio de organicidad e información, de acople estructural entre organismos vivos y/o seres humanos, y/o sociedades, con el solo objetivo de mantener a la vida orgánica y social andando:

Todo lo que sucede son *correlaciones* entre los cambios de los estados de los sistemas nerviosos y cambios en los estados del ambiente. Unos *sistemas vivos* como estos, “no operan con representaciones. En vez de representar un mundo independiente, *ellos actúan* el mundo independiente” (Varela, Thompson y Rosch como se citan en Foley, 1997, p. 11)³

Acá es preciso aclarar que, con esto, no se quiere negar la importancia de los procesos mentales, cognitivos, de la imaginación y de sentido, en la construcción de mundos sociales y físicos. Esta explicación sobre la naturaleza de las representaciones es importante, de hecho, porque destaca el carácter activo del lenguaje y de la cognición. Destaca que lo mental, y por lo tanto lo social, no son unas dimensiones humanas separadas de las dimensiones encargadas de mantener la vida andando, o de las dimensiones biológicas del ser. Comprender cómo opera el pensamiento y el lenguaje a la luz de los acoples estructurales, permite no caer en la suposición de que este proceso está separado de la

³ A esta y otras citas o fragmentos que provengan de textos en inglés, son traducidas por mí.

experiencia. Así que *la capacidad de lenguaje, más allá de tratarse de una serie de ideas y pensamientos que ocurren en la cabeza disociada del cuerpo, es una de las formas que toma la co-determinación estructural entre organismos, ambiente y sociedades.*

Foley (1997) traslapa este modelo biológico de los acoples y las co-determinaciones no solo a la teoría del lenguaje, sino que también lo utiliza para hablar de cómo operan las sociedades. Para él, *el acople estructural recíproco* es el mecanismo que explica la dinámica de las interacciones sociales. En otras palabras, y desde mi interpretación de su propuesta: la sociedad busca su permanencia y reproducción constante, valiéndose de una dinámica sistémica compleja, en donde todo el tiempo el sentido, razón y forma de su existencia, como sociedad, y como individuos que componen esa sociedad, se está percibiendo, negociando y rehaciendo a través de las relaciones sociales que mantienen sus integrantes entre sí.

Para Foley (1997) los comportamientos que desencadenan el acople estructural social pueden llamarse *comunicación*, y la *cultura* consistiría en todos los *comportamientos aprendidos* que también propician el acople, esto es, los vestigios y resultados que permanecen de las interacciones sociales de generaciones anteriores. En este orden de ideas, considero que Foley (1997) está proponiendo que *la comunicación* es esas dinámicas en las que se encuentran y desencuentran los individuos en sus experiencias, sentires, sentidos y significados sobre el mundo social, y que les permite mantener una producción-construcción constante de la sociedad, y la *cultura* ese grupo de experiencias, sentires, sentidos y significados que *define al mundo social en un momento determinado, y que es heredado.*

De acuerdo con el autor, el acople estructural social tiene la función de permitirle a dos o más individuos actuar dentro del mismo mundo de significado. Por esta razón, *la cognición* no pertenece a los individuos por separado, sino que también hace parte de las relaciones entre ellos con el ambiente, y al historial de sus relaciones. Señala que los organismos y sus habilidades son sociales y culturales, y al mismo tiempo individuales, y que el lenguaje no se limita a ser una co-creación sino que es también un

proceso que está constituido por el historial de las relaciones mantenidas por uno con los otros. *Para él, los lenguajes (verbal, visual, gestual, etcétera), son unos acervos en donde se encuentra decodificada la cultura.* Así que las prácticas culturales son las prácticas que los organismos han conservado por generaciones. Son prácticas comunicativas que los humanos conservan para relacionarse entre sí, que tienen el fin de reproducir el acople social, o más bien, de mantener a la sociedad adando en su proceso de inacabada producción y evolución. Adicionalmente, agrega que las prácticas culturales se transmitan como simple información que no tiene efectividad en el trasegar de las sociedades, puesto que no son ideas o representaciones. *La cultura es también una red de hábitos y disposiciones del comportamiento, que está acompañada por el sentido. De hábitos y disposiciones sociales que buscan la pervivencia de la agrupación o la colectividad.*

En suma, la definición de cultura que tiene sentido para esta investigación, y ayudada de los aportes de Foley (1997), es que esta es *una serie de experiencias, sentires, sentidos, significados, hábitos, disposiciones y comportamientos que pueden ser heredados y transmitidos a través de las generaciones, que pueden comprenderse, replantearse y cambiar si se hace consciencia de ellos, y que debido a su extensión y presencia —sutil o no— en todos los acontecimientos que tienen lugar en una sociedad, es posible rastrear algunos de sus matices y formas.* La cultura también *tiene la función de servir a la conservación y pervivencia de la vida en sociedad, y el lenguaje es uno de los yacimientos más prósperos para hacer consciencia de ella y estudiarla.*

Foley (1997) también hace alusión a la propuesta de la antropología simbólica de Geertz para hablar de cómo las disposiciones y prácticas se expresan a través de *símbolos*, y de cómo la cultura es, también, un sistema de símbolos. Según Geertz, los símbolos codifican significados compartidos, y los comportamientos también pueden ser acciones simbólicas. Si un grupo de personas comparten unos símbolos, es decir unos *códigos prácticos y cognitivos*, entonces esas personas pertenecen a la misma cultura. Esta propuesta ha aparecido en defensa del relativismo cultural. Geertz aboga por la

importancia de la descripción densa en los trabajos antropológicos para poder dar cuenta de cómo, en la práctica, los símbolos y significados puede tomar forma en infinitas posibilidades en la vida de las personas y comunidades.

Lo anterior influyó en la lectura que hice de las novelas y películas, al hacerme pensarlas no como unas representaciones individuales sobre el mundo y el territorio, sino como unos *actos comunicativos que pretenden transmitir unos símbolos y significados compartidos* concernientes a la relación de unas personas (la de los creadores de las novelas y largometrajes) con el ecosistema social y natural que habitan. Al concebirlas como actos comunicativos, considero que el objetivo de estas prácticas lingüísticas (las novelas y películas), *es manifestar ante y para les otros una experiencia de vida y de habitar en los lugares*, experiencia que encarnan junto con otras personas y organismos vivos (y, por qué no, junto a sus lectores también).

Encontrar que una parte de la antropología se ha ocupado de darle al lenguaje estas explicaciones y este nivel de importancia, me pareció muy valioso para tener en cuenta en el momento de justificar por qué quería hacer antropología con libros y con películas. Esto hizo que propusiera un análisis de contenido de ciertos pasajes y fragmentos seleccionados, llevándome a un ejercicio que me permitió hablar de los libros y películas como diálogos vivos. En el proceso me di cuenta de que, a pesar de estar leyendo sobre los lugares que una persona creó en su cabeza, o sobre otros que sí existen y muchas personas transitan cada día (pero yo no he pisado), me di cuenta de que estas piezas literarias y cinematográficas *comunican unas ideas y experiencias que no me eran ajenas a mi propio universo experiencial y significativo*. En otras palabras: la lectura y observación por mi parte de las obras, fue una actividad significativa porque me hizo entender experiencialmente que, todo acto comunicativo hace parte del proceso de construir mundo, orgánico y social, y si yo como investigadora estaba inmersa en el estudio de esos libros y películas, significaba que yo también estaba inmersa en la red cultural que me proponía estudiar. Pero sobre todo, me hizo reconocer que tenía la posibilidad de tomar una ventaja en

esa red: tomarme el tiempo de observarla, de observarme, de estudiar cómo y para qué se está construyendo todo ese entramado narrativo de significados, sentidos, sentires y negociaciones.

El Lenguaje Cinematográfico

Como menciono arriba, las prácticas comunicativas pueden ser verbales o no verbales, lo importante es que faciliten el *acople estructural de las partes, la transferencia y negociación de experiencias, sentires, sentidos, significados, hábitos y disposiciones dentro del mundo social-natural para asegurar la continuación y constante producción de su vida.*

Pero resulta que cuando se habla de comunicación, parece que lo primero en lo que se piensa es en las lenguas habladas y escritas. De forma que me cuestioné: ¿cómo operan otras formas de comunicación que no sean las lenguas a través de su “mayor representante” El Libro (o también La Novela, La Obra, La Antología Literaria)? Los estudios literarios me han llamado la atención desde que estoy en el colegio, y sin darme cuenta tenía muy interiorizada esa creencia en El Libro como el medio que le permite a Los Eruditos exponer unas grandes ideas y cavilaciones sobre La Cultura y La Civilización. No fue sino hasta que empecé a escribir este documento que pude entender que intentar deshacerme de raíz de esa asunción impuesta. Una vez más tuve que cuestionarme: ¿qué son las películas? ¿Cuál es su naturaleza comunicativa? ¿Para qué incorporarlas a mi investigación? Por cuestiones metodológicas y de extensión, concluí que lo prudente era limitarme a estudiarlas a partir de un análisis de contenido general.

Para responder las preguntas sobre qué es una película, acudí a la antropología visual, pues allí y sobre todo desde el cine etnográfico se ha pensado bastante sobre el papel de la cinematografía en las investigaciones antropológicas, y pensé que en este campo encontraría ideas importantes para pensar el tipo de antropología que me estaba proponiendo hacer. Y así fue. Los estudios en antropología audiovisual abarcan una amplitud de temas entre los que se encuentra la creación y emisión de narrativas audiovisuales, la autoridad etnográfica, el fin del uso de imágenes, y otros. En su artículo “Representación y cine etnográfico”, Elisenda Ardévol (1997) dice que:

El dato audiovisual no es pues un segmento de la cinta de video o una imagen en la pantalla, sino una construcción teórica que se encuentra en la relación que el investigador establece entre su orientación epistemológica, el contexto de investigación y el instrumento de registro.

De esta manera, la grabación en video y el tratamiento de la información audiovisual se sitúa en el contexto de la metodología etnográfica (Ardévol, 1997, p. 160).

En otras palabras: las imágenes fotográficas o audiovisuales son un recurso comunicativo con el que las personas emiten y reciben mensajes (negocian), y en esa medida, la utilización de los elementos audiovisuales en antropología, sea a manera de producción o a manera de observación y análisis, está determinada por la forma que tomen los objetivos y metodologías de las investigaciones. Grau (2008) en “El audiovisual como cuaderno de campo”, recuerda que Timothy Asch y Napoleon Chagnon en el documental etnográfico “A man called bee” (1974), registran en video los diálogos mantenidos con sus entrevistados, así como las reacciones que estos últimos tenían cuando los investigadores les mostraban una serie de fotografías. Acá el audiovisual se usa con dos fines: como medio de registro, y como facilitador de información en el trabajo de campo. Como medio de comunicación a unos espectadores interesados en el trabajo antropológico, y como medio de comunicación para establecer una relación con las personas en el momento del campo. Así que el trabajo audiovisual no se limita a ser una técnica dedicada al registro y edición fílmica o fotográfica, sino que también se puede usar “el producto acabado” o la cinta de video como fuente primaria de información (como lo hice yo) durante el trabajo de campo.

Así que, ¿qué tan científicamente pulcro y objetivo puede llegar a ser un trabajo antropológico audiovisual? Al reflexionar sobre este punto ciego teórico, Orobítz (2008) en “Miradas antropológicas: relaciones, representaciones y racionalidades”, asegura que *la mirada antropológica depende de la relación que se establezca desde la disciplina con la realidad, con la alteridad y con la propia antropología*. Parte de su artículo se dedica a demostrar que la mirada antropológica occidentalizada y

hegemónica del siglo XX que estaba anonadada con lo audiovisual, se manifiesta con claridad en las imágenes fílmicas, fotográficas y textuales que se produjeron en la disciplina sobre el cuerpo humano y el paisaje. Así que... ¿en mi investigación debía cuidarme de enunciar explícita o implícitamente este tipo de asunciones, a pesar de querer trabajar con películas de ficción?

Como no estoy lidiando en mi investigación con “escenas en bruto” filmadas en campo, sino con puestas en escena e historias ficticias, hechas por cineastas, no me preocupó el riesgo de asumir a las imágenes como “realidad pura” (más aún porque dos de las películas son animadas). Más bien me cuestioné otra cosa: ¿cómo iba a hacer yo para “leer la cultura como un texto” en estos largometrajes de ficción? ¿cómo iba a manejar esas expresiones artísticas que, por ser ficticias, no dejaban de hablar de la realidad social y cultural de la que formaban parte?

Como investigadores nos encargamos de darle un lugar lleno de intención, meticulosidad y rigurosidad a las narrativas y vivencias que nos proponemos estudiar. Trazamos unos objetivos y unas metodologías específicas para poder observar (o bien dar lugar a) unas experiencias e intercambios de información que tengan sentido para nuestras investigaciones. Porque en el mundo los acoples y negociaciones de sentido están sucediendo de muchas maneras. Todos los días se está produciendo cultura, con un acto u otro, *y como investigadoras podemos acercarnos a analizar y a encontrarnos a nosotras mismas en esos actos*. Si salimos de la casa o la universidad, en cualquier situación o manifestación nos encontraremos con intercambios de experiencias, sentires, sentidos, significados, hábitos, disposiciones y comportamientos. Cuando investigamos y nos encontramos a nosotras mismas, *es porque en cualquier momento llega la realización de que somos capaces de entender, compartir y formar parte de las experiencias, sentires, sentidos y disposiciones con otros*. Así que me formulé una pregunta: ¿qué pasa cuando quienes *toman esos entramados de significados y disposiciones, y hablan de ellos, los contrapuntean, los controvierten y los desafían no son investigadores?*

Uno de los desafíos que surgieron al revisar los referentes metodológicos de la antropología lingüística y la visual, fue no encontrar una fuente de información más o menos detallada sobre cómo los productos cinematográficos y literarios acabados podrían consistir en una fuente primaria de observación, de forma que la pudiera utilizar de referente y guía en mi metodología. Se da por sentado que cuando un estudio antropológico desea hacer un acercamiento lingüístico o audiovisual, este tendrá que ver con el diseño y acercamiento a los espacios y situaciones lingüísticas o cinematográficas de las que se obtendrá la información pertinente. En pocas palabras: que realizará un “trabajo de campo clásico”. Al respecto hay muchos antecedentes y trabajos que ofrecen consejos y recursos analíticos para guiar a quienes quieran investigar temáticas afines. Pero ¿y si la información ya está condensada en forma de novela y en forma de película, y lo que se desea es entenderla a la luz de las preocupaciones antropológicas? A pesar de que encontré bastantes trabajos que usan libros o películas como fuente primaria de investigación, no encontré alguna referencia que se propusiera explicar su paso a paso metodológico. Más adelante en este capítulo explicaré cómo fue que yo lo hice y cuáles fueron mis novelas y películas escogidas. Pero antes de eso pasaré a explicar cuáles fueron los otros intereses que aparecieron simultáneamente en el proceso de construcción de la problemática de investigación.

Paisajes Mágicos

Paisaje Y Espacio

¿Qué iba a buscar yo en las narrativas de las novelas y las películas? Cuando entré al área de investigación de Procesos sociales, territorio y medio ambiente, me encontré con que la mayoría de los trabajos de grado realizados y propuestos tenían que ver con las prácticas políticas, activistas, legislativas, productivas y/o cotidianas de unos grupos de población muy diversos, y que viven unas coyunturas actuales relacionadas a los territorios y al medio ambiente. Diversos son también los hilos socioculturales que se han propuesto rastrear mis compañeros. Pero encontré sólo dos investigaciones hechas con novelas como fuente primaria, y ninguna utilizando películas de ficción. Así que de entrada, debido a dicho vacío en el área de investigación, me resultó interesante proponer *buscar experiencias*,

significados y disposiciones involucrados con el medio ambiente en estas dos expresiones artísticas. Así que empecé a asumir y hablar de mi investigación como un estudio dedicado a los paisajes literarios y cinematográficos, aún desconociendo yo todo el peso teórico y práctico que antecede a la palabra “paisaje”, sobre todo desde materias como la literatura, el cine y el arte plástico.

Orobitg (2008), en el mismo artículo que ya mencioné, menciona que el concepto de paisaje ha sido trabajado por un sector de la antropología audiovisual. Allí se ha recurrido a la historia del arte y sus teorizaciones sobre paisaje, para comentar y cuestionar la forma en que se mostraban los espacios en los registros fílmicos etnográficos. También nos recuerda que Peter Burke define al paisaje físico como una imagen que se puede leer, y al paisaje fotografiado y pintado como imágenes de esa imagen.

A la definición del paisaje físico como una imagen legible y reproducible, puede contrapuntar el aporte de Isomaa y Saarikangas (2013) en la introducción del libro “Imagining spaces and places”. Ellas señalan que el concepto anglófono de “landscape” está permeado por la significación modernista de la naturaleza, es decir por la que la define como el lugar salvaje e inhabitado al que la lógica y cognición humanas pueden entrar y colonizar, por lo que es necesario reemplazarlo por un concepto que permita abarcar la complejidad de las relaciones entre seres humanos y los ecosistemas de los que forman parte. Ellas proponen el uso de la palabra “scape”, y la definen como unas imágenes literarias y/o artísticas, que hablan sobre las *relaciones mantenidas entre seres humanos, que reproducen unas ideas y emprenden acciones, con el entorno*. Adicionalmente, señalan que los paisajes (geográficos, corporales o mentales) son *producto de una memoria colectiva cultural*. Puede concluirse que, para ellas, no es suficiente definir al paisaje como representación mental, y *utilizan el término de “scapes” para referirse a los procesos artísticos (de pintura, imagen, cine, literatura, etcétera) que dan cuenta del sistema complejo, multidimensional y co-creado de relaciones mantenidas en un ecosistema que está conformado por múltiples seres vivos.*

Lo anterior nos permite convenir que *la creación de paisajes es un proceso siempre en curso y que no tiene que ver con mostrar los “lugares naturales” como objetos estéticos, inertes y/o salvajes*. Las autoras argumentan que, como son producto de una memoria colectiva cultural, las producciones paisajísticas no son la recreación de las características observables de un lugar, sino de una forma de “inventar e imaginar nuevas relaciones y concepciones” (Isomaa & Saarikangas, 2013, p. X). En mis palabras: la creación de paisajes es una actividad que propicia el acople estructural social (hacen parte del tejido cultural que mantiene a la sociedad siempre en movimiento) *porque es una forma de identificar, pensar y movilizar las experiencias y significaciones sobre unos espacios, sobre la forma en que se les habita*. Las autoras también consideran que la literatura y el arte median las relaciones con los espacios. *Ellos re-edifican la experiencia con el mundo, al lograr imaginar espacios invisibles y/o alternativos*. Desde mi punto de vista esto es relevante porque están reconociendo que el habitar y percibir un lugar, luego reproducirlo o re-imaginarlo desde la experiencia subjetiva y/o la imaginación, y finalmente comunicarlo a través de una expresión artística, es una cadena de acciones que pone en evidencia que *el habitar está directamente ligado al pensar*. Su perspectiva reconoce que *el habitar y significar un lugar es un proceso que está en constante producción y negociación*, y que *una de las formas que puede tomar ese proceso fluido, siempre en movimiento y cambiante, es el de la producción de paisajes*.

Orobitg (2008) también señala que en los estudios antropológicos el paisaje aparece en (1) la relación que establecen las personas involucradas en las investigaciones con él, y (2) el uso que la misma antropología les da. Esto le permite afirmar que los paisajes tienen un sentido doble: son los espacios en donde ocurren las acciones humanas, como “los telones de fondo”, pero al mismo tiempo son objeto de la voluntad y la acción (tanto de “locales que los habitan” como de investigadores). Son escenarios inacabados a los que constantemente se les hacen adiciones. Para ella *el paisaje es una forma particular de mirar*, en ellos está escrito que quienes los producen tienen una relación significativa con el espacio,

y por lo tanto *una razón para mostrarlos* de una forma particular. Las autoras finlandesas también comparten la idea de que *producir paisaje es resultado de una forma específica de mirar y habitar*. Ellas señalan, que en las investigaciones sobre ambiente y paisaje de la última década, se le ha dado una renovada relevancia al papel de la percepción:

el lugar es entendido como un espacio vivido que es moldeado por las actividades y percepciones de sus usuarios en la interacción con los aspectos físicos y espaciales del ambiente.

El lugar, entonces, depende de las perspectivas y acciones de quienes lo usan ... y en vez del espacio en su sentido abstracto y geométrico, que ha sido la concepción prominente a lo largo de la modernidad, las nuevas líneas de estudio subrayan los aspectos experienciales y multidimensionales de los espacios (Isomaa & Saarikangas, 2013, p. IX).

Es importante notar la diferencia conceptual entre espacio y lugar. En los estudios de paisaje, según las autoras, cuando se habla de espacio, se está haciendo referencia a lo que es posible percibir y experimentar en un ambiente, a las dimensiones y posibilidades orgánicas que lo componen. Mientras que, cuando se habla de lugar, se está haciendo referencia a lo que la acción y experiencia humana construye con y sobre el espacio. No es que un ambiente de investigación pueda ser en una ocasión un espacio, y en otra ocasión un lugar. Sino más bien que todo ambiente, territorio, ecosistema o paisaje estudiado, es tanto espacio como lugar al mismo tiempo. Esta diferencia conceptual, es un instrumento que nos permite pensar de forma compartimentalizada y discriminada la información a tratar en este campo investigativo.

Orobitg (2008) señala que en los paisajes se hallan los rastros de unas relaciones sociales específicas, y unos símbolos que son medios de negociación de significados y de relaciones sobre los espacios. Señala, además, que los paisajes textuales o audiovisuales creados en antropología, evidencian la forma en que se establecen y negocian los sentidos sobre los espacios y lugares durante el trabajo de campo. Según ella, en la historia de la disciplina, han existido cuatro formas de crear y mostrar paisaje:

- El paisaje adaptado para el “re-enactment” o puesta en escena del mito. Es cuando se relaciona a los mitos con la aparición de accidentes geográficos en las monografías antropológicas.
- La captura de paisajes fotográficos como medio de inmersión y acceso al punto de vista nativo durante el trabajo de campo. Actividad propuesta por Malinowski.
- Las descripciones paisajísticas como instrumento de conocimiento y recurso para responder a las preguntas investigativas. Actividad de análisis propuesta por Lévi-Strauss.
- El paisaje, al igual que la cultura, leído como un texto. El paisaje como vehículo de cultura, como símbolo repensable y retextualizable. Definición de Geertz. (Orobitg, 2008, p. 72).

Así que me pregunté cuál sería la forma en la que yo iba a estudiar los paisajes que iba a encontrar. Para responder, me encontré con que los paisajes, primero, son *producto de una forma condicionada de mirar*, y segundo, que pueden llegar a *invitar (implícitamente) a sus espectadores a repensar la relación y sentidos que expresan con el medio en el que viven, a través de la muestra de unas vivencias de mundo reales y resonantes*. Así que *defino a los paisajes como aquellas creaciones artísticas que tienen el objetivo de exponer o poner en escena viva las relaciones ecosistémicas que ocurren en unos espacios y lugares determinados, y que pueden ser producidas e interpeladas, porque hacen parte de un entramado cultural* (de experiencias, sentires, sentidos, significados, hábitos y disposiciones). *Son una forma intencional y condicionada de mirar los espacios y lugares, y además, un medio con el que creadores y espectadores pueden repensar los ideales y prácticas culturales en ellos*.

También comparto la posición de Isomaa y Saarikangas (2013) sobre las prácticas artísticas. En su texto explican que el arte es una práctica que se fundamenta en los sentidos y significados creados desde la experiencia individual (desde los artistas), así como en los tejidos y discursos culturales colectivos (en el entramado cultural del que forman parte). Y, cuando se trata de creación de paisajes, también hay que tener en cuenta que la práctica adquiere sentido a partir del tránsito que se realiza entre los paisajes internos de los individuos, y los espacios-ambientes externos. *Se mueve entre la*

subjetividad de la percepción espacial, y la multidimensionalidad y posibilidades inherentes de los espacios. Para mi trabajo antropológico con paisajes, fue clave comprender que, desde mi posición actual como investigadora, no podía leerlos si no era reconociendo que además de formar parte de un tejido cultural, son producto también de unas vivencias y experiencias individuales. *Esto era válido no solamente para los creadores de paisajes (novelistas y cineastas), sino que también aplicaba para mí en mi acción investigativa.* Recordemos el argumento de Orobitg (2008): *les antropólogos también tienen una forma de mirar y presentar los paisajes.*

Considero que si producir paisaje implica al acto de relacionarse con los lugares, la segunda mitad clave del proceso, están en el acto de leer-observar un paisaje producido. De acuerdo con Isomaa y Saarikangas (2013), los estudios pasajísticos y sobre el espacio se han enfocado últimamente en la forma en que los aspectos sensoriales y vividos influyen en la construcción de sentidos y significados sobre el espacio. Pero entonces, me parece, las experiencias somáticas y sensaciones son vividas y revividas por los espectadores y consumidores de los paisajes también, no solo por quien los produce. Esta no es una experiencia limitada al momento de creación. Probablemente no sean las mismas que experimentaron los creadores, pero tampoco tienen por qué serlo.

La lectura de una pieza artística es, entonces, una experiencia subjetiva y corporal también, porque es desde la historia de vida propia que se parte para validar, invalidar o resonar con una experiencia de vida mostrada en una obra literaria o cinematográfica. Como dije páginas arriba: es desde mi propio lugar, personal y subjetivo, que yo como antropóloga construyo y comprendo unos sentidos y significados al acercarme a las novelas y películas. El sentido y el significado no se emite, es construido de forma conjunta. Y yo como investigadora no puedo desprenderme de ese proceso.

Magia Y Realidad

Si algo se manifestó de forma contundente en mi investigación fue el hallazgo de que lo que es verdad no se corresponde necesariamente con los hechos factuales. De hecho, creo que una de las cosas más variables y complejas en los entramados culturales, es lo que se considera verdad.

Después de resolver que quería estudiar unos paisajes que se manifestaran lingüísticamente en unas novelas y películas, me llegó la hora de escoger los libros y filmes (ver tabla 1). Para iniciar la selección, empecé por preguntarme: ¿qué tipo de paisajes quería trabajar? Parece que mi primer impulso estuvo inclinado a buscar lugares realmente excepcionales y únicos en su tipo, porque las primeras referencias a las que acudí para prever qué paisajes estudiaría fueron aquellas que en algún momento de mi vida me habían acompañado y me habían suscitado unas sensaciones memorables. Recordé unas novelas de origen japonés que tenían una propuesta similar a la del realismo mágico de Gabriel García Márquez. También recordé que en ambos casos (tanto en el japonés como en el colombiano) se recreaban los lugares de una forma llamativa; no eran descripciones que tenían el propósito de ser “objetivas” y factuales, los paisajes estaban llenos de elementos fantásticos que, a pesar de desafiar el sentido común, me permitían conectarme a la historia que me estaban contando... entonces consideré innovador *utilizar historias que incluyeran elementos fantásticos en sus narrativas de espacio y lugar para estudiar sus paisajes*. Así que empecé mi búsqueda a partir del término “realismo mágico”.

En la literatura (Menton, 1998; Shaw, 1999), se define al realismo mágico como un género del boom latinoamericano en donde una aceptación de lo extraño e insólito ocurre al mismo tiempo que un asombro por la cotidianidad. A los autores enmarcados en el género se les atribuye hacer evidentes los dilemas filosóficos y teóricos sobre cómo percibir y representar la realidad. En este tipo de narrativas es frecuente encontrar que el orden cronológico-lineal se controvierte con la yuxtaposición de tiempos históricos, míticos, cíclicos y retrocedentes. Que el espacio y escenarios son recreados, también, a través de la yuxtaposición de muchas capas de realidad, además de estar acompañados de elementos fantásticos y míticos que les añaden múltiples sentidos. Los narradores omniscientes se reemplazan por uno(s) más ambiguo(s), y el uso de los elementos simbólicos es preponderante. Desde la cinematografía, Fredric Jameson (1986) en "On magic realism in film", plantea que una de las características más importantes del realismo mágico es la intención politizada de la narrativa. A pesar de esto, la cinematografía colombiana no define al género oficialmente. Encontré que cuando se hace uso del término, se hace referencia a toda la línea cinematográfica que fue producida junto con García Márquez o inspirada por él. Escasas menciones tenían que ver con películas que incluyen elementos fantásticos en sus guiones.

A pesar de que en un inicio este concepto me fue útil para entender con qué novelas y películas quería trabajar, al final se convirtió en una limitación. Me preguntaba si esta definición significaba que sólo podía trabajar con obras latinoamericanas, y por qué razón había personas alrededor del mundo que, una vez famosa la obra de García Márquez, hablaban de unas novelas y películas bajo ese rótulo.

Además, algunas de las novelas y películas que tenía en mente para la investigación nunca entrarían bajo esa categoría, y seguramente la literatura y la cinematografía les reserva otro lugar. Pero entonces ¿qué significaba que unas obras, que no son caracterizadas como realismo mágico, incluyeran elementos fantásticos, y de tiempo, espacio y narradores que desafiaban la cronología lineal? Me lo preguntaba por las obras que habían pasado bajo "mi curaduría" y yo consideraba relevantes para mi

investigación, pues entre otras cosas, aportaban elementos sobre el paisaje que me interesaban abordar. Decidí que no era prudente usar un concepto así de rígido para caracterizar al corpus de mi investigación, porque podría limitar el alcance de la misma, y que *me referiría a este como un corpus en el que, simplemente, el uso de lo fantástico o lo mágico asociado a lo realista es relevante. Se trata de que lo mágico y lo realista estén tejidos entre sí para dar forma a la experiencia de vida humana.*

No obstante, unas discusiones sobre el realismo mágico me fueron muy útiles para entender el rol de lo fantástico en las narrativas, de por qué lo mágico no es un elemento gratuito ni insólito, y de por qué sería relevante incluir en la investigación narrativas que trabajaran la dualidad magia-realidad.

Kending (1998), en su tesis “Dreaming of home: magic realism in William Faulkner, Gabriel Garcia Marquez, Toni Morrison and John Nichols”, señala que el realismo mágico es un estilo narrativo que surge como producto de la *experiencia colonial*. Está caracterizado por ser un intento de construcción de *espacios alternativos en el paisaje local*, con el objetivo de *servir a la supervivencia cultural en contextos de encuentro*.

La autora indica que el realismo mágico es una narrativa decolonial porque nace de la necesidad latinoamericana de conformar el propio arte en vista de que era muy evidente la herencia y dependencia de Europa. Es importante advertir que la apropiación de la que habla Kending (1998) fue la de los sujetos varones. Lo que expone Shaw (1991) en el libro “Nueva Narrativa Hispanoamericana Boom, Posboom, Posmodernismo”, y lo que está oficialmente reconocido, es que quienes hacen parte del Boom latinoamericano son Gabriel García Márquez, José María Arguedas, Juan Rulfo, Julio Cortázar, José Lezama Lima, Carlos Fuentes, José Donoso y Reinaldo Arenas. Se habla de Jorge Luis Borges y Alejo Carpentier como los precursores del movimiento, e incluso de Franz Kafka, los Hermanos Grimm y E. T. A. Hoffman como las influencias germánicas directas. ¿Y las mujeres? Al parecer, por muy decolonizado que se presume al Boom, en términos de sexo, género, raza y, diría yo, que incluso de clase, no hubo ningún avance hacia la diversidad y la inclusión de experiencias de vida y de escritura.

Continuando, para Kending (1998), este estilo artístico hace posible la apertura de un espacio desde el que los autores pueden ver la situación colonial desde fuera (pero como ya dije, con un montón de puntos ciegos que no fueron resueltos), al tiempo en que reafirman una defensa por la identidad. Lo apremiante *es lograr darle un lugar al propio mundo desde la localidad misma*. Los autores latinoamericanos se daban cuenta de que ocupar un lugar en el mundo occidental era contraproducente, y *lo verdaderamente transformador era lograr habitar el mundo bajo los propios términos y valores*.

La autora también asegura que el realismo mágico denota un dilema ontológico relacionado con una preocupación que también aquejaba a los intelectuales posmodernos, que consiste en cuestionar la forma normalizada y occidentalizada de concebir la experiencia de realidad y de mundo. De aquí, y entre otras cosas, se deriva el que los magicorrealistas *reclamen la apropiación que se ha hecho de los espacios y paisajes que habitan las localidades*. Para manifestar su propia forma de ver las cosas, sus narrativas usan las leyendas (otros dirían los mitos) como narrativas históricas, dándole a su vez una relevancia política a este uso. Para el caso de su investigación, Kending (1998) señala:

Los trabajos en este estudio se relacionan no porque cumplen con los requisitos de definiciones específicas del realismo mágico, *sino porque su uso de lo real maravilloso tiene su razón de ser en una reacción a la óptica colonial mediante la proyección de una realidad alterna, desorganizada e incontrolable*. Es más, su magia está relacionada al paisaje, un producto *inextricable de la imaginación de una sociedad vernácula al descubrir, incorporar y transformar lo maravilloso en la naturaleza*⁴ ... A través de la narrativa estos escritores hacen un uso cultural del paisaje como identidad (Kendig, 1998, p. 197).

⁴ El énfasis es mío.

El uso imbricado de lo mágico y lo real⁵ en los paisajes recreados en las narrativas, *como un elemento contestatario ante un contexto colonizado y presionado por unas relaciones de poder que las vicisitudes del siglo XX imponen, es una característica que todas las obras del corpus de esta investigación también comparten.*

Contextos De Las Narrativas: La Vida Globalizada Y Lo Rural

El Mundo Globalizado Del Siglo XX

Es bien sabido que una vez culminada la época moderna y la primera revolución industrial de los siglos XVIII y XIX, el mundo transitó a un siglo de cambios políticos, económicos, sociales y tecnológicos que sucedían a una velocidad antes no experimentada. El avance científico y tecnológico de las telecomunicaciones mandó la parada, y el mundo interconectado, complejo y de velocidades electrónicas ya no iba a retroceder. Esto abrió las posibilidades de la vida humana hacia muchas direcciones, pero no precisamente para todos los seres por igual. En la introducción de su libro “Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism”, Jameson (1991) explica que el término “late capitalism”, o “capitalismo tardío”, hace alusión al orden económico mundial capitalista en su “tercera etapa”. Es una economía bien diferenciada del imperialismo de siglos pasados, y cuyas

características incluyen una nueva división internacional del trabajo, la nueva y vertiginosa dinámica de la banca y bolsa de valores internacional (incluyendo la enorme deuda del Segundo y Tercer Mundo), nuevos medios para interrelacionarse (incluyendo, por supuesto, los sistemas de transporte como el de los container), los computadores y el automatismo, la producción al vuelo de los sectores avanzados del Tercer Mundo, junto con las consecuencias sociales más familiares, que incluyen la crisis del trabajo tradicional, la emergencia de los yuppies, y la gentrificación a escala global (Jameson, 1991, p. XIX).

⁵ De ahora en adelante usaré los términos “mágicorrealista” o “mágico-realista” pero no para hacer referencia al movimiento literario latinoamericano, sino para referirme a las narrativas que estudié en esta investigación, o a los hallazgos que encontré con ellas.

Bauman (2017) en “La globalización: consecuencias humanas”, afirma que en este que es el mundo globalizado y postmoderno, las mismas causas que unen son las que separan. Lo que para unos es globalización y libertad de movimiento, para otros es localización y exclusión. En el mundo globalizado del siglo XX el espacio geográfico dejó de constituir una limitación para la élite mundial en la ejecución de actividades sociales, económicas y políticas. La liquidez monetaria y de mercancías alcanzó un cénit, y el cuerpo humano y sus restricciones ya no condicionaban la posibilidad de habitar el mundo.

Por estas razones, señala que desde entonces la movilidad fluida se convirtió en el valor principal que rige nuestras vidas sociales, políticas y económicas, y que *los centros de producción de significado en vez de estar ubicados en un lugar específico se volvieron extraterritoriales*. Los espacios públicos que antes servían para generar y negociar valor ya no existen porque la población globalizada, que se opone a la población local, *desterritorializó el poder. No sin antes haber estructurado a su vez el territorio de forma estricta, excluyendo de sus espacios habitados al resto de la población, aislando corporalmente a la localidad, además de excluir con la extraterritorialidad*. Jameson (1991) menciona también que la palabra postmodernidad apareció y le dio una razón a los intelectuales para hablar del nacimiento de una nueva cultura y nuevos significados:

La tarea ideológica fundamental del nuevo concepto, sin embargo, debe seguir siendo la de coordinar nuevas formas de práctica y de hábitos sociales y mentales ... de la mano de las nuevas formas de producción y organización económicas generadas a partir de la modificación del capitalismo (Jameson, 1991, p. XIV).

Pero entonces surgen las preguntas de ¿quiénes están nombrando al mundo? Y ¿todos los habitantes tienen la capacidad y la agencia para pensar nuevas formas de producción y organización económicas? *La relación entre cultura y economía, señala Jameson (1991), no es de una sola vía, sino que es una interacción recíproca*. En el sistema mundo creado en el siglo XX, cultura y economía se desarrollan interdependientemente. De acuerdo con el autor, la estructura económica para la

consolidación de la postmodernidad estuvo lista después de la Segunda Guerra Mundial. Pero culturalmente las bases no se asentaron sino hasta la década de los sesenta, cuando las mentalidades ya estaban bien lejos de lo “tradicional”. El mundo postmoderno acabó de cocerse después de 1973, y las personas que vivían en él ya tenían las herramientas económicas y culturales para funcionar allí. Como afirma al inicio de su libro, *hasta que la cultura se convirtió en commodity*.

A grandes rasgos ese es el siglo que estaban viviendo los autores y cinematógrafos del corpus. Teniendo en cuenta lo que propone Bauman (2017) sobre los territorios y las localidades, resultó importante preguntarse *cómo es que los paisajes literarios y cinematográficos en los que me interesé estaban siendo vividos y experimentados, cómo es que las localidades se manifestaban a pesar de estar viviendo en un mundo en donde la mutabilidad, resignificación y liquidez de los espacios sucedía a escala global* (cosa que cabe aclarar no ha cambiado, así que me parece que el tema aún tiene una vigencia significativa). Colombia y Japón estaban viviendo unas realidades políticas y económicas algo diferentes. Pero había una tensión común con la que ambos países estaban lidiando: el rumbo que habría de tomar la ruralidad.

Dos Países Con Localidades Rurales

Entonces el mundo entró a un siglo en donde los avances tecnológicos y científicos redefinieron completamente la concepción y presencia sobre los espacios. ¿Qué lugar ocuparon Colombia y Japón, los países en donde se ubicaban las novelas y películas de mi interés y sus creadores? Las historias de los libros y películas evidencian que en esos países se manifestaban unas formas de localidad y subordinación ante las poblaciones globales del mundo. *Que la estructuración estricta a la que estaban sujetos los territorios de la que habla Bauman (2017), estaba surtiendo efecto en la experiencia de vida de las personas que habitaron esos países, y existía una necesidad de contarlo.*

Para contextualizar y describir el caso colombiano a profundidad, Germán Márquez (2001) en la tesis titulada “De la abundancia a la escasez: La transformación de ecosistemas en Colombia”, hace un estudio sobre la transformación de los ecosistemas en el país porque parte de la premisa de que no es

posible entender a la naturaleza si no se consideran las transformaciones que la sociedad ha impreso sobre ella, ni tampoco se pueden comprender las dinámicas sociales sin antes estudiar la relación ecosistémica que se mantiene con los lugares que habitan estas sociedades.

De acuerdo con el autor, las fuerzas sociales y económicas de la presión poblacional, la satisfacción de necesidades básicas, la búsqueda de riqueza y las luchas sociales motivan el usufructo de los ecosistemas y de la tierra en Colombia. Pero le resulta interesante el que, por más avanzados que ahora sean los métodos para transformar los terrenos, la resolución de necesidades básicas y la eficiencia económica están muy desatendidas en el país. Y peor aún: la degradación de los ecosistemas naturales está más disparada que nunca. Se pregunta por qué, a pesar de que hasta ese momento calculaba que más o menos 45 millones de hectáreas de ecosistemas aprovechables han sido transformados en Colombia, la seguridad alimentaria, la viabilidad de la economía y el equilibrio ambiental no están siendo reparados. Plantea que la apropiación de la tierra *con fines de control territorial y social*, sobre la población y su fuerza de trabajo, es la razón por la cual ocurre esta crisis.

Como Biswanger et al. (1995) señalan en el informe “Relaciones de producción agrícola, poder, distorsiones, insurrecciones y reforma agraria”, cuando en un territorio la abundancia de tierra y recursos naturales sobrepasa a la población disponible como fuerza de trabajo, como ocurre en Colombia, excluir se convierte en la forma precisa para acumular riqueza. Cuando abunda la tierra y la exclusión no se ejerce, la población en capacidad de trabajar tiene a su disposición los recursos necesarios para mantenerse y generar un valor agregado, haciendo entonces que las brechas entre jerarquías y poderes se reduzcan cada vez más. En palabras de Márquez (2001):

sin mano de obra sujeta, bien sea a través de la esclavitud, del salario o de la fuerza (y eventualmente de la violencia), se dificulta la explotación de los recursos y la acumulación de riqueza (Márquez, 2001, p. 186).

La migración de la población rural a las ciudades, la violencia, la colonización de selvas húmedas y las revueltas campesinas que caracterizaron a la ruralidad en Colombia durante la primera mitad del siglo XX, de acuerdo con el autor, tienen su razón de ser en la agudización de la crisis en *(1) la escasez de tenencia de tierras, (2) la frustración de la reforma agraria, y (3) el decreciente acceso a los recursos naturales (lo que también se debió a unos ecosistemas cada vez más enfermos)*. Cuando llegan los años sesenta y setenta a este círculo vicioso, se le suma el agravante del narcotráfico, que no sólo propició la movilización de las tierras cultivadas hacia las selvas húmedas, sino también las confrontaciones violentas en donde actuaban Estado, paramilitares y guerrilla. Estos últimos, a pesar de haber trazado un proyecto político en contra de las exclusiones que el Estado imprimía sobre la población campesina, terminó alimentando el proceso de guerra y tenencia privada de la tierra cuando se sumó al mercado del narcotráfico.

A manera de hipótesis, Márquez (2011) plantea que la transformación de ecosistemas en Colombia atraviesa seis fases. La primera de ellas es una en donde la abundancia de recursos naturales extraíbles coincide con la escasez de la mano de obra. La población es autosuficiente y depende de los bienes y servicios ambientales locales. Durante la segunda mitad de ese siglo hasta la primera mitad del XIX predomina la segunda fase, que es la del desequilibrio entre los recursos más fácilmente extraíbles, que escasean, y una mano de obra creciente resultado de una demografía en aumento. Esta fase denota cierto equilibrio porque con la mano de obra creciente es posible explorar otros medios de subsistencia y producción. La tercera fase ocurre cuando la escasez de recursos, y la apropiación excluyente de los mismos, conoce un exceso de mano de obra que no se debe al crecimiento poblacional. A inicios del siglo XX aparece esta crisis, y el exceso de mano de obra se relaciona con unos cambios políticos y sociales. El fin de la aparcería y la imposición del salario, resultado de los desarrollos capitalistas en el país, así como las conmociones campesinas, la violencia y las reformas, fueron los acontecimientos que suscitaron el exceso de fuerza de trabajo. Para mí, esta es la fase que se vive en “Siervo sin tierra”

(1983). La cuarta fase tiene su razón de ser en estos acontecimientos, es la que se vive actualmente, y se caracteriza por la escasez exacerbada de recursos críticos, como la tierra, y una escasez también de la mano de obra; unos no pueden aprovechar a los otros, y la escasez sigue aumentando producto de la acumulación de tierras y riquezas en manos de unos pocos. La quinta fase ocurre cuando la escasez de recursos es total, hay un exceso de mano de obra, así como de demanda de los productos y de bienes naturales. Aquí predominan la pobreza y la migración a causa del deterioro ambiental de los ecosistemas. La sexta fase que Márquez propone es más bien alentadora. Es partidario de que en el país se puede llegar a un equilibrio entre las dinámicas sociales y ambientales como resultado de la aplicación de un desarrollo sostenible.

Es importante traer a colación estos aportes del historiador porque, a pesar de que se enfocan en la ruralidad y el campesinado colombianos, permiten entender cómo es que las dinámicas capitalistas del siglo XX afectan la propiedad sobre la tierra y al manejo de ecosistemas y recursos. Desde mi punto de vista, esta es una realidad extrapolable a cualquier país de tercer mundo que haya sufrido las conmociones políticas y económicas del siglo XX, con las particularidades y excepciones que conlleva cada caso. Así como Biswanger et al. (1995) señalan, *la evolución de los derechos sobre la tierra en los países en desarrollo al final de la Segunda Guerra Mundial, está condicionada por las relaciones de poder*. Los grupos terratenientes, a través de las coerciones y distorsiones económicas (sobre la tierra, el trabajo, el crédito, la producción y la distribución), de la captación de rentas y de la acumulación de riquezas “disminuyeron la eficiencia en la utilización del recurso, frenaron el crecimiento y aumentaron la pobreza de la población rural” (Biswanger et al., 1995, p. 5).

El documento de Biswanger et al. (2015), es realizado con el apoyo del Banco Asiático de Desarrollo, el Centro de Tenencia de la Tierra de la Universidad de Wisconsin, la Universidad de Minnesota y el Banco Mundial. En él ilustran unas generalidades sobre los problemas relacionados a la tenencia de la tierra, la renta, la pobreza y la eficiencia económica en países sudamericanos, asiáticos y

otros, que durante la segunda mitad del siglo XX eran considerados “en vías de desarrollo”. Entre ellos estaban Colombia y Japón.

Entonces, como venía diciendo, *la crisis de la ruralidad en ambos países se agudizaba a causa de que el nuevo orden del sistema-mundo requería una reestructuración económica y territorial a escala global*, y como ya se ha argumentado y se seguirá discutiendo, *esta situación produjo en las experiencias locales y rurales de Colombia y Japón, una necesidad de reivindicación y reafirmación*.

Contexto Japonés⁶. Lo que sigue en las próximas páginas es un intento de síntesis sobre el contexto económico y político japonés que, con motivo de esta investigación, resulta relevante.

De acuerdo con la historia oficial, a partir del siglo XI d. C. los shogunes empiezan a ostentar el poder territorial y guerrero más elevado. Después de que un grupo de samuráis se enfrentó al poder imperial, nació una “rama de poder” que se denominó shogunato o bakufu, constituida por el shogun – el líder– y los terratenientes –los daimyo–. Por encima de ellos, sólo estaba el emperador que era considerado descendiente directo de los dioses, y a este séquito terminaba de acompañarlo el resto del grupo militar compuesto por más samuráis. Posteriormente en la historia, entre 1467 hasta 1603, Japón se encuentra dividido, ya que a que los terratenientes y guerreros, los daimyo, proclaman varios shogunatos en varios puntos del territorio al mismo tiempo, haciendo entrar al país a una temporada de guerras que duró un siglo y medio. Este periodo es conocido como Sengoku Jidai.

Los años de Edo, comprenden desde 1603 hasta 1868. Después de la batalla de Sekigahara, la familia Tokugawa consolidó un solo shogunato con permiso imperial. La capital imperial era Kyoto, pero la base del poder del shogunato eligió a Edo, ubicada en el noreste de la isla de Honshu, como lugar de asentamiento. Los daimyo, que seguían siendo los terratenientes militares, eran como señores feudales.

⁶ Lo que se presenta en este apartado fue basado en los videos de YouTube “Meiji Restoration” del canal Feature History y “Life in Edo Japan (1603-1868)” del canal Simple History. Así como de las páginas “Shōwa (1926–1989)” y “Japanese economic miracle” de Wikipedia, y de la entrada “Shōwa period | Japanese history” del portal web de la Encyclopedia Britannica. Todas estas fuentes aparecen en la bibliografía de este documento.

Controlaban las regiones principales recolectando impuestos y decidiendo la suerte de los samuráis, ya que ellos no podían acceder a la tenencia de la tierra y dependían del servicio que le debían al daimyo. Cuando la estabilidad socialpolítica y económica se esparció, los samuráis se vieron aún más despojados de su propósito guerrero y su rol social. Varios de ellos renunciaron a su indumentaria y poco a poco fueron incorporando los ropajes de la población común⁷. En la base de la jerarquía social se encontraban mercaderes, campesinos y artesanos. Edo se consolidó como una ciudad en donde todo el tiempo estaban entrando y saliendo figuras de poder, samuráis y riquezas. Los comerciantes y artesanos aprovecharon este fértil mercado y se logró hacer del lugar una ciudad con una economía propia de una metrópoli. En cincuenta años Edo pasó de tener unos cuantos miles de residencias a 200.000, y para 1720 ya contaba con un millón de habitantes.

Al descontento generalizado entre los samuráis, se sumaban las tensiones crecientes entre los daimyo y el shogun, la vida difícil de los campesinos a quienes siempre, desde hacía muchos siglos atrás, se les exigía reiteradamente más impuestos y trabajo, además de la censura y control de los estudios intelectuales sobre occidente. Sin mencionar el gran atraso técnico y tecnológico que toda la población sabía que padecía debido a las rígidas normas del shogunato Tokugawa sobre el enclaustramiento y la censura de todo lo extranjero.

Al descontento generalizado que suscitaba la administración y gobierno del shogunato, junto con la sumisión de Iemochi, siguió un corto periodo de guerras en el que el ejército del emperador, con ayuda del Reino Unido, salió victorioso en 1868. Desde este momento inicia la Restauración Meiji. Después de mil años, la capital imperial de Kyoto fue trasladada a Edo, se sustituyó su nombre por el de

⁷ Para ilustrar la frustración de los samuráis de la época, en relación con los problemas territoriales y agrarios del momento, ver "Los siete samuráis" (1954) de Akira Kurosawa. Esta película tiene como protagonistas a siete samuráis desertores que llegan a incorporarse con dificultad en una aldea campesina, hasta que por varias razones, deben alzarse en armas para defenderla.

Tokio, y después de mucho tiempo el poder se centralizó, pues los daimyo entregaron sus tierras al emperador.

Durante el gobierno del emperador Hirohito, que inició en 1912 y acabó en 1989, sucedieron los acontecimientos que caracterizan a Japón en la historia del siglo XX: su participación en la Segunda Guerra Mundial como uno de los tres países ultranacionalistas del eje, el golpe de las bombas atómicas en Hiroshima y Nagasaki, y la rendición frente a los aliados. La terminación de la guerra también marcó la finalización de la Restauración Meiji. La ocupación del país por parte de Estados Unidos duró siete años, la nación adoptó el carácter de monarquía constitucional y democracia liberal, y desde entonces y hasta 1990 experimentó lo que se denomina el milagro económico japonés. Este crecimiento económico potenciado durante la segunda mitad del siglo XX tiene su razón de ser en la intervención del plan Marshall, y en la organización de la gran industria corporativa japonesa. Esto le permitió en los años noventa ser la segunda economía más poderosa del mundo después de Estados Unidos («Japanese economic miracle», 2019).

Para mi trayecto investigativo, la información respecto a la situación agraria de Japón a partir de los años de auge económico no fue necesaria porque las historias que narraban las novelas y películas no guiaron la búsqueda por ese camino. Para mí fue clave entender que (1) el corpus es muestra de que Japón carga una historia imperial y feudal que determinó profundamente los sistemas de tenencia de la tierra y las significaciones sobre el territorio, incluso hasta la actualidad, y (2), que la formación de las grandes ciudades y la vertiginosa conversión de país “en vías de desarrollo” a potencia económica mundial, resultó ser uno de los eventos más influyentes en la experiencia de vida de los japoneses.

Desde mi punto de vista, en términos del desarrollo histórico de la tenencia de la tierra, Japón se diferencia de Colombia porque a raíz de su participación protagónica en la Segunda Guerra Mundial, y a la poca extensión de la tierra en relación con el aumento potenciado de su demografía, *en el país se vieron obligados a usar distorsiones y mecanismos económicos alternativos, y/o complementarios, a la*

captación de tierras, para poder acumular riquezas. Es por esto por lo que la mención de la “gran industria corporativa japonesa” es tan importante en su historia política y económica. Desde entonces, y muy rápidamente, Japón pasó del grupo de los países en vías de desarrollo a formar parte de las potencias económicas. Pero, como ya dije, las narraciones japonesas que ofrece el corpus de la investigación no tienen mucho que ver con esta parte de la historia económica.

¿Cómo Fue El Proceso?

Como se habrá notado, el corpus de la investigación está compuesto por diez piezas: seis libros (cuatro novelas y dos libros de historias) y cuatro películas. Tres libros y dos películas por cada país. Al inicio me advirtieron que era una selección grande de obras, pero estaba convencida de que sería posible abarcar los objetivos que había propuesto en el periodo de tiempo que tenía. *Escogí los títulos al buscar en artículos científicos y antecedentes qué autores y filmes relevantes se considera que trabajan los tópicos de la magia y la realidad, así como una rica exposición de paisajes.* A pesar de que hay títulos bien reconocidos como “Cien años de soledad” (1997), “La princesa Mononoke” (1997) o “Kafka en la orilla” (2017), no a todos los trabajos escogidos los conocía o fueron nombrados en los antecedentes. *A esos los incluí porque pensé que, al no estar presentes en lo que encontré, podrían aportar nuevos hallazgos a la discusión.*

Al empezar a analizar la información y escribir, me di cuenta de que en el corpus sólo aparece una mujer escritora japonesa (ver tabla 2). No aparecen mujeres guionistas o directoras, ni tampoco mujeres colombianas escritoras. Considero a la no presencia de una paridad de sexos o de géneros diversos en mi investigación, como un dato muy relevante que motiva a pensarse cómo a futuro se puede investigar y producir conocimiento incluyendo el eje de diversidad de sexos y géneros en los temas narrativos y paisajísticos.

Pues bien, en el proyecto de investigación planteé dos objetivos específicos para trabajar con las obras: primero, identificar las características mágicas y realistas que las componían, y segundo, identificar y caracterizar los paisajes en donde era relevante el uso de esos elementos mágicos-realistas.

El objetivo general que propuse fue comprender los paisajes mágicos y realistas construidos en los libros y películas.

Para esto diseñé tres tipos de matrices para sistematizar la información. Al primer objetivo le correspondía un análisis de contenido general realizado a través de la clasificación de lo leído y visto de acuerdo con: tiempos, narradores, espacios, eventos mágicos, eventos realistas y símbolos significativos (o extras) que encontrara. Para el segundo objetivo propuse seleccionar los paisajes más significativos de una película y un libro por país para diseccionarlos y detallar con análisis del discurso y análisis de la imagen. Además de eso, pensaba recolectar información sobre los autores y cineastas para correlacionar paisajes con biografías. Fue durante el trabajo de campo que me di cuenta de que había planificado una serie de actividades muy ambiciosas que requerían mucha más dedicación de lo que presumía.

Al terminar de sistematizar las observaciones del análisis de contenido del primer objetivo, que me llevaron más tiempo del que tenía pensado, me encontré con que tenía unas matrices de Excel con muchísima información. Me di cuenta de que a partir de esa “única” actividad de campo tenía material suficiente para responder al primer y al segundo objetivo. A pesar de que no realicé un análisis del discurso y de la imagen según los parámetros que establecí para el segundo objetivo, al clasificar los acontecimientos de cada libro y cada película en la matriz que le correspondía al primero, obtuve unas imágenes bien específicas sobre los paisajes que cada historia recreaba.

Dedico entonces *el segundo capítulo* de este texto *a ilustrar los componentes claves que caracterizan a una historia mágica y realista de acuerdo con mis hallazgos* para responder al primer objetivo del proyecto. Elementos que forman parte de los paisajes que estudié y que cumplen un papel fundamental allí. En el tercer capítulo expongo *la segunda parte de los elementos más importantes y comunes que aparecen en los paisajes de todas las historias, los espaciales y ambientales*, para terminar de responder al segundo objetivo.

No me concentraré en unos paisajes específicos de acuerdo con unas novelas y unas películas seleccionadas como había propuesto, sino que ofrezco un panorama de la composición general y grande de los paisajes y espacios que identifiqué. También quise incluir en ambos capítulos unas reflexiones que me hice sobre el oficio antropológico, su pertinencia y el trabajo que puede hacer junto con narrativas artísticas como novelas y películas.

Para acabar este capítulo quiero recordar que *la tesis que en principio me propuse buscar, fue una definición de los paisajes mágico-realistas de acuerdo con las obras revisadas.* Diseñé la problemática de forma que me ayudara a identificar *qué son –o qué pueden llegar a ser– los paisajes mágicos-realistas recreados en las películas y libros que escogí.* Colombia y Japón son dos países que aparentemente no tienen relación alguna, pero que comparten ciertos estados de las cosas en sus historias de segunda mitad del siglo XX, y además una humanidad universal, y a través de esas obras artísticas se pueden encontrar y conversar al respecto. *¿Cuáles son los paisajes mágico-realistas que encontré? ¿A qué conclusión llegué y qué tesis puedo afirmar después de estudiarlos?* Espero que los lectores disfruten, y estén disfrutando, la lectura de mis hallazgos tanto como yo disfruté descubrirlos.

Capítulo 2. Guía Básica Para Crear Historias Mágicas Y Realistas

Construir Un Diálogo Entre Lo Mágico Y Lo Realista

“¡El curso de las cosas que supera la sabiduría humana no es más que un camino por el que se avanza a tientas!” (Oe, 2007, p. 218).

Es inevitable preguntarse cómo es que están percibiendo y experimentando el mundo quienes crean historias con imágenes y episodios mágicos, qué tipo de aproximaciones tienen con la realidad y por qué dicen lo que dicen sobre el mundo. Como esta investigación pudo concluir, no se trata de que sus sentidos se encuentren afectados o de que presenten ante sus interlocutores unos mundos inverosímiles con el sólo propósito de generar una sensación de asombro en ellos. Se encontró que *cada detalle fantástico que tenía lugar estaba dotado de un sentido profundo* que los mismos personajes y

narradores de las novelas y películas no podían develar sin algo de trabajo. En este camino, una de las cosas más importantes que se pudo notar, fue que si los relatos resultaban sorprendentes, *se debía a que lo que se estaba contando estaba extrañamente ligado a la realidad de la experiencia humana, y no tanto a lo insolente o inverosímil por sí solo.*

La cita que abre este capítulo es un mensaje emitido por uno de los personajes de las leyendas de “M/T y la historia de las maravillas del bosque” (2007) que se llama Meisuke Kamei. Con el objetivo de animar una revuelta campesina en contra de la rigidez y violencia de la señoría, emite un discurso sobre *la inteligencia que era necesaria para percibir y entender el funcionamiento del mundo*, y en consecuencia, el de la revuelta. Incitaba a sus compañeros y vecinos a *entrar al juego de las dualidades al que obedece el orden de las cosas en el universo*, y a entender que el éxito de la rebelión residía en dejar atrás la lógica limitante con la que la mente humana funciona, a ser creativos, y a actuar en consecuencia con eso.

Este capítulo es una extensión de esa misma invitación. Si los autores y cinematógrafos de este corpus hacen uso de los elementos mágicos, se debe a que *para explicar y darle un lugar a sus experiencias de vida y de realidad*, no han encontrado una zona segura en la lógica cartesiana. Se han visto obligados a *sentipensar más allá del condicionamiento de “lo lógico” para entender las dinámicas de la vida en el universo*, y por lo tanto para intentar darles un orden.

Por esta razón, este trabajo es una invitación a *abrir la mente y la emocionalidad a aquellos mecanismos bajo los que opera el universo que nos han sido ocultos (¿o que hemos ocultado de forma intencional?) durante tanto tiempo*, mecanismos que nuestra racionalidad muchas veces pasa por alto o simplifica. Y no sólo para leer con mirada aguda las novelas y películas que acá se discutirán, la sugerencia final a mis lectores es implementar esta disposición día tras día. Como dicen Oe en su ensayo, “El punto de partida: ficción y realidad” (1984), y Murakami (2011) en la entrevista citada en el capítulo anterior: *no hay nada más real que descubrir que la naturaleza de la propia existencia desafía al*

sentido común y a las certezas, a lo que creemos cierto y verdadero. Me satisface decir que el poder entender esto atravesó (y aún atraviesa) mi propia experiencia personal. Posiblemente no habría podido llegar a esa conclusión si yo misma no estuviera comprometida e inmiscuida en un proceso de reflexividad sobre mi experiencia humana y de realidad.

Si les lectores se han encontrado limitades por la racionalidad en el proceso de percibir y comprender al mundo, y en algún momento quisieran *darle la vuelta* a esa lógica *abriéndole un espacio a la experimentación sensible y creativa, con y sobre la experiencia humana y real*, podrían plantearse construir su propia ficción mágica y realista. En este capítulo van a encontrar la exposición de una serie de puntos que podrían tener en cuenta si así lo desean, tal como lo hicieron los novelistas y cinematógrafos cuyas piezas me dispuse a analizar. Como lo mencioné en el capítulo anterior, estos elementos son fundamentales en las composiciones paisajísticas que me encontré, y que alimentan el entramado de este escrito.

Para responder a qué es una historia mágica-realista según mis hallazgos, primero, ilustraré las herramientas narrativas que ayudan a ambientar y a ubicar la *atmósfera* de una historia mágica y realista. En segundo lugar, hablaré de unas *dimensiones de las experiencias humanas* que se pueden hacer evidentes cuando se narra un contrapunteo mágico-real. Después, señalaré cuáles son los *escenarios principales* en los que se desenvuelven algunos sucesos mágicos y realistas encontrados en el corpus. Cierro el capítulo con una discusión sobre cómo las narrativas que estudié, y sus *ficciones*, involucran en su ejecución una reflexión profunda y compleja sobre la percepción y creación de la realidad. Esto último, con el fin de exponer unas conclusiones respecto al *por qué tejer lo mágico con lo real en una narrativa*, y además, sobre cómo el quehacer antropológico puede cuestionar y revisar su propia forma de comprender y trabajar con las realidades alternas. En esencia, este capítulo pretende ser una guía para que les lectores identifiquen, a grandes rasgos, cómo y para qué crear historias mágicas y realistas, la forma que pueden llegar a tener. Mi objetivo es ilustrar unas ideas generales

sobre cuáles o qué cosas se pueden manifestar en su contenido, e invitarles a que se aventuren a la creación de su propia historia.

Ambientación: Los Narradores Y Los Tiempos

A Quién Darle La Voz. Uno de los elementos que aporta dinamismo y multidimensionalidad a las narraciones es la voz (o las voces) a través de las que se cuentan las historias. Para el caso del corpus estudiado, se observó que la forma que toman los narradores de los libros es diferente a la que toman en las películas.

En los largometrajes contemplados predominó una narración implícita: cada vez que iniciaba una escena, bastaba con la apreciación de unos cuantos segundos para entrar en un espacio, con unos personajes, una temporalidad y una situación específica. Un corte de menos del segundo es la forma más recurrente y sencilla para cambiar el calibre y la naturaleza de la narración. La recursividad que ofrecían las imágenes y el sonido para lograr la contextualización de las escenas, fue el instrumento principal con el que se elaboró la narración en las películas del corpus, y las excepciones aparecen en “Eréndira” (1983), “Nausicaä del valle del viento” (1984) y “La princesa Mononoke” (1997). Por lo demás, los cortes entre escenas y los detalles ofrecidos por los planos en las imágenes, fueron los puntos de referencia que marcaban el ritmo y el contenido de los relatos, y se notó que no era necesario, por lo general, hacer uso de elementos externos a la escenografía, diálogos y sonido de fondo y de primer plano, como introducciones, notas aclaratorias o voces en off para marcar el curso de lo que se estaba diciendo.

La particularidad en “Eréndira” (1983) aparece en las escenas de apertura y cierre, como se muestra a continuación, en donde sí se manifiesta la voz en off de la protagonista.

Figuras 12 a 15

Narradora en primera persona presentada en voz en off



Nota¹. “La abuela se estaba bañando, cuando sopló el viento de la desgracia. ... Iba corriendo contra el viento más veloz que un venado, y ninguna voz de este mundo me podía detener”, (Guerra y García Márquez, 1983).

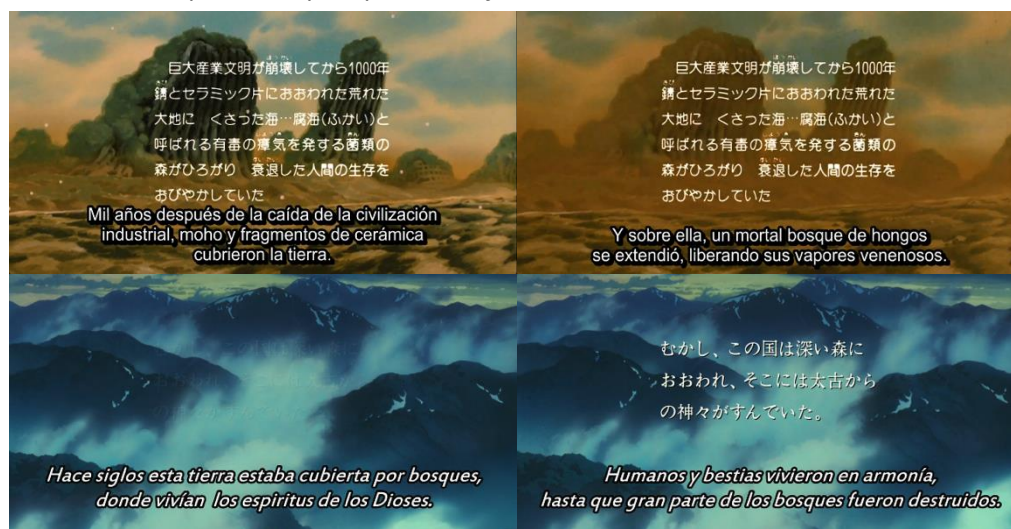
En la misma película es posible evidenciar cómo a los diálogos e imágenes mostrados en una escena de la mitad de la narración, se les sobrepone una voz en off, lo que parece que tiene el objetivo de añadir un significante más a la apariencia superficial de la escena. Eréndira y su abuela instalan la carpa para recibir a los hombres en medio de una feria en un pueblo. Mientras se hacía una fila larga, como de costumbre, llegan otras mujeres que también ejercen la prostitución a curiosear qué es lo que tiene ella de especial y por qué todos están tan interesados en acceder únicamente a sus servicios. La abuela las echa del lugar mientras les grita furiosa, y durante los gritos, que suenan con un volumen bajo y sobre la imagen del rostro de la abuela muy enojada, se escucha a un animador de la feria hablar sobre el salvajismo de los murciélagos cuando entran en estado agresivo y territorial. Esta yuxtaposición de sonidos e ideas le permite al(a) espectador(a) llegar a una conclusión: la abuela codiciosa e inescrupulosa, es capaz de hacer lo que sea por salvar el negocio que armó con su nieta. Esta es una

forma de manipular la narración de forma que no sea solamente una fuente de voz la de la información, sino que sean varios los elementos con los que se pueda deducir un sentido.

En “Nausicaä del valle del viento” (1984) y en “La princesa Mononoke” (1997) no aparece la utilización de una técnica como esta, sino de algo más sencillo. Al inicio de ambas películas aparecen unos textos sobre unos fondos que muestran unos lugares sin gente, sin edificaciones humanas y desérticos, junto con una música instrumental. Allí se contextualizan las historias que se van a contar, y se señalan las tensiones principales a desarrollar en cada caso. Esta es una de las formas en que se manifiesta la narración del cineasta omnipresente. No se trata, como en el primer ejemplo de “Eréndira” (1983), de un recurso que le otorgue una agencia narrativa a algún personaje de la historia o algo parecido.

Figuras 16 a 19

Narrador omnipresente que aparece en forma textual



Nota^{2,3}.

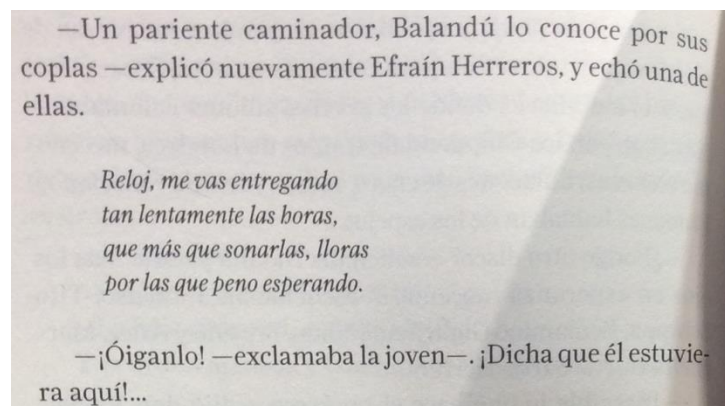
En los
libros apareció

una variabilidad más amplia en cuanto a tipos de narradores y estilos narrativos. En “Siervo sin tierra” (1983) y en “Cien años de soledad” (1997) el narrador omnipresente lidera el hilo conductor, pero no interviene en la creación de los efectos mágicos-realistas. En ambos libros esos efectos y tejidos mágicos son logrados por otros medios.

En “La casa de las dos palmas” (2013), además de la omnipresencia de un narrador invisible, también aparecen de vez en cuando las cavilaciones y diálogos de algunos personajes, así como las letras de las coplas hechas por un personaje peregrino y explorador llamado Roberto, muy famosas en Balandú. Esto, como más adelante se verá, hace parte de toda la atmósfera rememorativa que reconstruye la novela, la cual tiene mucho que ver con la identidad que los personajes construyen al habitar ese territorio específico. Las coplas, al ser traídas a colación en varias ocasiones en la novela, se convierten en un punto de referencia importante porque permiten entender el sentimiento y experiencia de vida de los personajes a nivel comunitario, se utilizan como un punto de referencia para *hablar de un sentir grupal*. Cuando se cantan o recitan no son producto de una manifestación individual o personal, sino que se pueden percibir los valores y significados que se tejen entre los habitantes del lugar, y que son determinantes para su historia de vida como grupo intergeneracional.

Figura 20

Fragmento del libro impreso en donde aparece la narración-canto a través de coplas

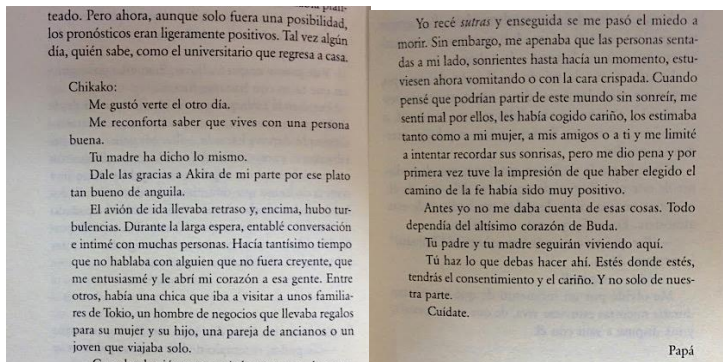


Nota⁴.

“Lagartija” (2017) a veces incluye los pensamientos de los personajes porque los narradores de los cuentos siempre son los protagonistas de ellos, y están en primera persona. Acá lo fantástico se desenvuelve a través de las experiencias subjetivas, de las sensaciones, emociones y pensamientos que tienen los individuos. En una ocasión, aparece la narración epistolar a manos de uno de los personajes del cuento de “Sangre y agua”.

Figuras 21 y 22

Carta a Chikako de parte de su padre en el cuento “Sangre y agua”

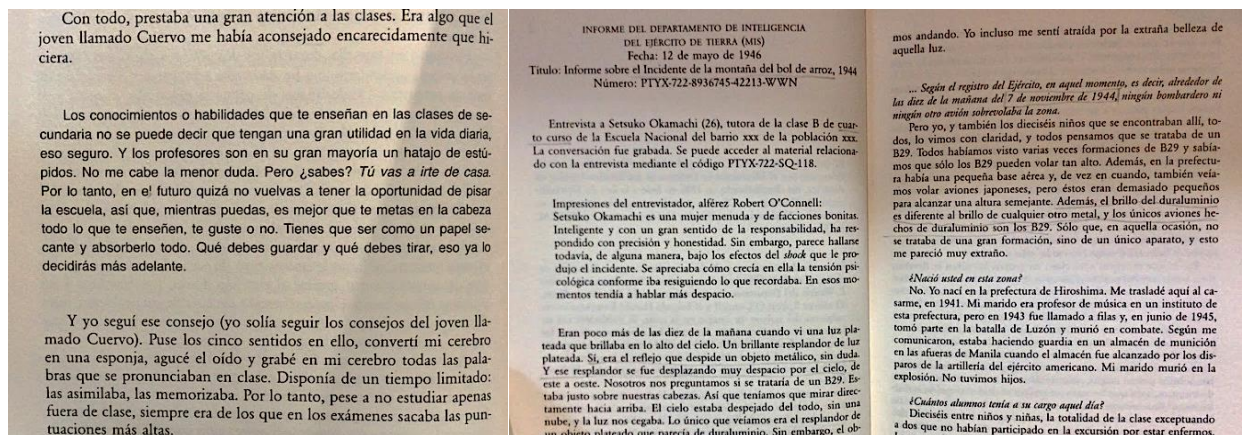


Nota⁵.

En “Kafka en la orilla” (2017) se evidencia una variabilidad más amplia. Esta novela, además de incluir las reflexiones subjetivas de Kafka Tamura, le permite a su alter ego (al que él mismo llama Un joven llamado Cuervo) apoderarse de la narración en algunos momentos. De igual forma, cuando se presenta al/a la lector(a) la historia del otro protagonista, Nakata, se reproducen unos informes militares ficticios que incluyen unas entrevistas. El recurso de los informes es una de las formas que puede adoptar el narrador omnipresente.

Figuras 23 y 24

Tipografías diferenciales para narradores variados, e informe como forma de narración omnipresente



Nota⁶.

El caso de “M/T y la historia de las maravillas del bosque” (2007) es singular, porque es la única historia contada a través de la voz y experiencia de la vida personal del escritor del libro. Oe incluye de

forma muy respetuosa parte del proceso que compartió con su hijo, con su madre y con su abuela habitando la aldea de Ose. En un momento del libro, recuerda cómo su madre le llamó la atención por usar la voz de su hijo Hikari para otros textos sin haberle consultado antes a él su opinión, y cómo para este libro sí tuvo cuidado con los acontecimientos privados que sucedían al interior de su familia. Esta es la única historia del corpus en donde aparece una reflexión sobre la autoridad y la ética narrativa. De igual forma, realiza una transcripción de unas grabaciones autobiográficas e históricas privadas que su madre le hereda, realizadas por ella misma, y que supongo le dio el permiso de publicar.

Además de lo anterior, Oe también recrea a veces las voces de los protagonistas de las leyendas que está contando, teniendo en cuenta el contenido tradicional de las historias. Esto resulta relevante porque, a diferencia de los otros libros y películas que ponen en escena ciertas circunstancias y personajes, esta es la única narración en donde las historias y explicaciones pasan a través de las vivencias personales de Oe, su familia y sus vecinos.

En síntesis, y a modo de guía en esta amplitud de formas de narradores, se puede decir que en la investigación se manifestaron dos estilos distintos para narrar sentires y formas de estar en el mundo. Si alguien quisiera crear su propia historia, para empezar a escoger sus voces narrativas, puede empezar por determinar qué lugar quiere ocupar entre estos dos caminos. El primer estilo es el rememorativo, experiencial y personal (el de Oe). El otro es el recreado, en donde un creador omnipresente y anónimo ponen en escena unas historias aparentemente imaginarias (el del resto del corpus), teniendo en cuenta que estos creadores también pueden darle la voz a unos personajes u otras fuentes de la historia para poder narrarla. De igual forma, es importante señalar que a partir de las referencias que se manejaron en la investigación, no es posible determinar exactamente qué tipo de eventos son totalmente ficticios, y qué otros fueron basados en hechos reales, o inspirados en eventos que les ocurrieron a los creadores. Por eso no se puede determinar con exactitud en qué momentos utilizan su propia voz y experiencia para poner en escena los mundos ficticios, y para tal fin habría que hacer una investigación detallada de

cada película o novela y su contexto de creación. Lo importante, es que en caso de querer manufacturar la propia historia mágico-realista, tanto la experiencia factual como la experiencia imaginaria y prospectiva, son la materia prima que puede darle forma a los narradores y al contenido de sus mundos.

La Fluctuación Del Tiempo. Un elemento que al conjugarse con los narradores (y el espacio) se convierte en fundamental para la creación de una historia mágica y realista, es el del tiempo y sus variables manejadas a lo largo de las narraciones. El tiempo y el espacio configuran las coordenadas de los mundos de las historias, y los narradores son las voces que guían un recorrido (de los muchos posibles) a través de ese mundo. Como el objetivo de esta investigación es la identificación de paisajes, la descripción espacial y territorial es la actividad principal de trabajo de campo y la materia prima del próximo capítulo. Pero las temporalidades de las historias mágicas y realistas, así como la amplia gama de voces y personalidades que pueden narrarlas, pueden constituir una temática investigativa muy interesante y fértil para abordar en otras investigaciones.

En “Siervo sin tierra” (1983) opera una temporalidad lineal a la que, como a la mayoría de las otras obras, se le entrecruzan de vez en cuando unas memorias. Pero la temporalidad no se ve afectada por dichas rememoraciones. Se observó que la medida del tiempo no se da a través de los años cronológicos, sino que la escala en esta historia sobre la ruralidad boyacense y santandereana está determinada por los días de trabajo, las estaciones del clima tropical, las fechas para las que florece o se siembra la cosecha, o a partir de los meses de embarazo y el conteo de los hijos engendrados:

Las épocas en la región del Chicamocha se miden por ciertos acontecimientos que perduran en la memoria de los hombres, y algunos se deforman y se convierten en leyendas, y otros se borran para siempre cuando mueren los últimos depositarios que los conservan en el recuerdo (Caballero Calderón, 1983, p. 107).

Así que, para este caso, los acontecimientos determinantes en la vida de un campesino son los que van a marcar la medida del tiempo. Otra distinción interesante, es que durante la tercera parte del

libro transcurre gran parte de la vida de Siervo, lo que significa que la linealidad de la estructura del relato es desafiada *por el ritmo* que mantiene el autor para contar las cosas; de un capítulo corto a otro pueden haber pasado años, o tan sólo unas horas. Así que, a pesar de que la narración sigue la estructura clásica de inicio-nudo-desenlace, el autor logra plasmar toda la no-uniformidad del tiempo a través de una narración que decide sobre los ritmos y calibres que va a usar.

En el caso de “La casa de las dos palmas” (2013), las memorias que traen a colación los personajes sí afectan la linealidad de la historia. Cuando menos se espera, cualquier detalle en la escena expuesta es un catalizador que lleva al/la lector(a) a un acontecimiento pasado, lo que adicionalmente le permite entender el sentido de lo que está pasando en la línea temporal principal. Por ejemplo: el maestro Bastidas es la persona que se dedica a labrar la madera en el pueblo de Balandú, y que junto con Zoraida y Efrén Herreros, va montaña arriba para hacer una vida nueva en La casa de las dos palmas, y en una escena recuerda a su padre:

Cuando dijo la palabra puerta, la palabra se detuvo en la memoria y la memoria reconstruyó con paciencia aquella madera de tantos años vigilantes, guarecedores, estancados en la piel de los días.

—Una noche dejó de respirar sobre una talla en cedro. Lloré mirando el humo del Galeras. (Mejía Vallejo, 2013, p. 124).

También se encontró que el autor reconstruye las memorias con mucha minuciosidad y detalle, haciendo difícil discernir a simple vista cuál es el tema principal a lo largo de los capítulos. O, por otro lado, las visiones cortas del futuro también pueden aparecer. Una de las tres hijas de Efrén, que se llama Evangelina y que se casa con un ganadero de nombre José Aníbal, en los episodios de cortejo y coqueteo le dice al hombre que ella quiere un pavo real. Y justo en ese momento, el narrador cuenta: “Y después, mucho después, cuando todos habían muerto, cuando eran leyenda aquellos caserones...

—Allá está el pavo real, en el espejo” (Mejía Vallejo, 2013, p. 183).

Así como en esta novela, en “Kafka en la orilla” (2017), el hilo conductor principal, es decir la historia de Kafka y de Nakata, se desarrolla aparentemente de forma lineal, pero se ve resquebrajado por los momentos en que se recrea un evento del pasado. Es importante notar que el pasado puede entonces aparecer en forma de memoria, o en forma de recreación y de saltos temporales que contextualizan al/la lector(a). Pero esto en la novela japonesa no tiene un orden específico, pues lo que sucede en la vejez de Nakata se intercala de forma indiscriminada con los informes militares, con algunos saltos al pasado que hace el narrador omnipresente, o con las rememoraciones que el mismo Nakata tiene sobre su niñez, la segunda guerra mundial y la ocupación estadounidense. Este desarrollo del personaje del anciano va acompañado por un desarrollo menos extensivo, pero igual de dinámico en el tiempo, de Hoshino, su compañero y ayudante.

La novela también ocurre en una temporalidad que se corresponde con una cronología histórica y factual que se puede deducir por los acontecimientos que se presentan. Por ejemplo, en los informes sobre el incidente de la montaña del bol de arroz, es posible identificar que la fecha en cuestión, la segunda guerra mundial, ocurrió más o menos cincuenta años antes de que iniciara el viaje de Kafka, porque se menciona que el viaje se emprende al inicio de los dosmil. Esto sucede en la mitad de los libros y películas estudiados: “Siervo sin tierra” (1983), “M/T y la historia de las maravillas del bosque” (2007), “Nausicaä del valle del viento” (1984) y “La princesa Mononoke” (1997) son las historias en las que, de acuerdo con la información ofrecida sobre los personajes, acontecimientos y escenarios, se puede decir que tienen lugar en un momento histórico oficial o factual específico. A pesar de que, como se explicó en el capítulo anterior, todas las obras del corpus sin excepción comparten una preocupación ambiental y territorial propia del siglo XX y de unos países particulares.

De igual forma, “Kafka en la orilla” (2017) se ve obligada a manejar una multilinealidad, es decir a dos líneas temporales en simultáneo, para exponer qué es lo que está sucediendo con los protagonistas. A la altura del capítulo veintinueve ocurría un día de tormenta en el que Kafka discute

con Oshima y la señora Saeki unos asuntos personales. Y es desde ese día de tormenta que Kafka empieza a tener unos viajes y sueños en un mundo onírico que se le antoja muy real y que marcará los posteriores acontecimientos de la novela. Después de ese capítulo, Nakata y su búsqueda por un objeto llamado “la piedra de la entrada”, había empezado a tener lugar. Unos capítulos de esta sección del libro, es decir por la mitad de la narración, pueden contener el paso de varios días, como la semana en que Nakata duerme más de treinta horas, y otros pueden estar dedicados a detalles específicos de las jornadas del día, como los capítulos en que Kafka se acopla al trabajo de la biblioteca o emprende un viaje al interior de las montañas de Kochi. Esta multilinealidad, así como la variabilidad de los ritmos en que se narra, sucede todo el tiempo a lo largo del libro.

También fue posible observar que los relatos de ambos personajes se ven interpelados en el tiempo por estados mentales parecidos al transe, o a la entrada a un nivel de realidad que no se puede medir a través del espacio-tiempo cartesiano. Mientras Kafka está ocultándose al interior de las montañas de Kochi, alejado de todo, se encuentra con que el tiempo transcurre de forma diferente:

Mi segundo día en la montaña transcurre, como siempre, de una manera lenta y continua. El tiempo⁸ es casi lo único que diferencia un día del día anterior. Si la meteorología fuera la misma, perdería en un instante la noción del paso del tiempo. Dejaría de poder distinguir el día de hoy del de ayer, el día de hoy del de mañana. El tiempo parecería un barco que, una vez perdida el ancla, vaga a la deriva por la extensa superficie del mar (Murakami, 2017, p. 457).

Cuando se dispone a recorrer el bosque entra en un estado de reflexión profunda sobre sus sueños, sus traumas y miedos de infancia. Mientras está intentando resolverlo, se encuentra con unos soldados portando uniformes y armas de la segunda guerra mundial muy bien conservados. En ningún momento se especifica si son espectros, alucinaciones o personas reales. Lo único que se sabe es que, en ese momento, Kafka está entrando en una dimensión paralela de la existencia que es donde se vive

⁸ Con este uso de la “voz” tiempo se está haciendo referencia al clima, no a la temporalidad.

sin recuerdos. En donde todos los días que pasan son exactamente iguales los unos a los otros. La memoria es sólo una y, supuestamente, se vive en una felicidad eterna. Antes de entrar y descubrir todo esto, uno de los soldados le habla a Kafka sobre el tiempo y sobre la imposibilidad de escapar del país siendo soldado durante la segunda guerra mundial:

—Te estábamos esperando —dice el alto.

—¿A mí? —pregunto.

—Pues claro —responde—. De momento eres el único que puede aparecer por aquí.

—Hace mucho que esperamos —dice el robusto.

—Bueno, tampoco es que el tiempo importe gran cosa —añade el soldado alto—. Pero, sí. Has tardado más de lo que creíamos. ... En Japón no hay ningún lugar a donde puedas huir. Vayas a donde vayas dan contigo enseguida. Son unas islas pequeñas, ya ves. Así que nos quedamos aquí. Era el único sitio donde podíamos ocultarnos. —Sacude la cabeza y prosigue—: Aquí llevamos desde entonces. Y, tal como tú has dicho, de eso hace mucho tiempo. Pero, como yo ya he dicho antes, el tiempo no tiene ninguna importancia. Entre ahora y mucho tiempo no hay apenas diferencia. (Murakami, 2017, p. 503-504).

El caso de la recopilación de cuentos “Lagartija” (2017), es particular porque los tiempos se viven y se sienten a través de la subjetividad e individualidad de cada cuento. Estas historias se concentran en la psicología y emocionalidad humanas, así que todo lo que se percibe son tiempos personales e individuales. En el cuento “Recién casados”, las imágenes que rememora el protagonista tienen que ver con las relaciones con las mujeres de su infancia, y también con su esposa, Atsuko. En el cuento “Lagartija” la temporalidad se mueve entre los recuerdos que tiene el chico de cómo conoce a su novia, y el presente, que es el momento en que se hacen las confesiones y se emprende el viaje. En “La espiral”, el tiempo que transcurre es el de una cita nocturna entre una pareja. Pero el tiempo está como detenido. Las páginas discurren entre la rememoración del rostro de la mujer hecho por el narrador, y la

observación atenta de su lenguaje corporal y de la conversación. En el siguiente fragmento se puede apreciar la calidad de este ritmo temporal: "salimos del comercio, cerramos con llave como cuando nos íbamos de mi piso y, ya en la calle, nos alcanzó una ráfaga de aire nocturno; de improviso, sentí cómo el tiempo también se ponía en movimiento" (Yoshimoto, 2017, p. 63).

En "Soñando con kimchi", la protagonista, mientras recuerda su pasado, apunta que piensa que las memorias son algo de lo que se encarga un ángel silencioso que observa y se afana por las decisiones que las personas toman. Si los recuerdos no se liberan, se acumulan de forma triste en el cuerpo y el ángel se preocupa. Esta inquietud por el pasado hace que la rememoración no tenga un orden específico, sino que a medida que se desarrolla el desasosiego de la mujer se presentan los recuerdos. En "Sangre y agua", en "Una curiosa historia a orillas de un gran río", así como en todos los cuentos anteriores, se juega entre lo rememorado y el presente de los personajes. Todo el libro comparte una misma inquietud: la indeterminación del futuro, la ansiedad por el mismo, y la consiguiente revelación de que experimentar la vida con fluidez y esperanza, es el alivio a esas dolencias que causa el paso del tiempo.

En el caso de "M/T y la historia de las maravillas del bosque" (2007), que está casi que narrado por la experiencia local del pueblo de Ose y de su tradición oral histórica, un aspecto importante para tener en cuenta es que, a pesar de que Oe presenta los acontecimientos de acuerdo con las épocas históricas oficiales, originalmente los relatos estaban narrados y nombrados según los acontecimientos de la aldea. A los años imperiales oficiales se les conoce como Kanoe-inu, y a los periodos locales como Kanoto-i. Desde el capítulo uno al capítulo cuarto, el autor se dedica a contar cuatro de los grandes episodios locales (kanoto-i) y presenta sus nombres respectivos. Pues bien, como ya he mencionado, el aspecto más relevante del libro es la experiencia personal del propio autor viviendo en la aldea, lo que significa que el tiempo manejado no sólo tiene que ver con escalas globales y comunes, así sean medidas locales u oficiales, sino que también involucra detalles y medidas personales.

En la narración rememorativa de Oe, se observó que es característica la reiteración constante de los acontecimientos principales de las leyendas y sus consecuencias, una y otra vez, a medida que se avanza en la lectura. Considero que, más allá de tener la función de dejarle muy claro al/la lector(a) los detalles y acontecimientos, esta es una peculiaridad propia de la tradición oral de la aldea, que Oe reproduce como consecuencia de haber sido el discípulo de su abuela. Es decir, presumo que puede ser un atributo de la narrativa oral local que Oe plasma en el libro de forma intencional, para ser lo más fiel posible a la norma tradicional de su pueblo. Esto es muy útil para que el/la lector(a) memorice la línea de tiempo de lo que está sucediendo y la razón de ser de los acontecimientos. Es como si, para entender la historia de Ose, no pudiera dejarse de mirar hacia "atrás"; esta revisión constante permite profundizar cada vez más en el por qué y el sentido otorgado a los sucesos.

Algo particular de la forma en que se rememoran las leyendas es que se mezclan con algunos episodios de la vida personal del autor. Hay una diferencia, entonces, entre las memorias que Oe trae a colación sobre lo que le sucedió en su niñez mientras su abuela le enseñaba las historias (y todo lo que pasó después en su vida), y las memorias que se reproducen de generación en generación como verídicas de las épocas a las que pertenecen. Pero, ambos tipos de rememoraciones pueden llegar a estar interconectadas, narrarse como una conexión. Por ejemplo, como cuando se relata la escena de entrada de los jóvenes fundadores a la hondonada del valle. Después de la explosión de la gran roca y de una lluvia que duró cincuenta días, Oe dice haber tenido ese recuerdo en su cabeza como salido de una visión que hubiese tenido desde un lugar elevado. Para él, esa es la prueba de la existencia del mito, el haber tenido la sensación de una extraña regresión. Esto es algo interesante porque muestra cómo el tiempo legitimado de las leyendas no existe únicamente en los archivos o en la memoria colectiva general, sino que es algo que puede llegar a formar parte de las psiques individuales y colectivas de sus habitantes de forma interconectada.

Oe explica la idea de mito a través del concepto de *mountain time (M/T)*. Después del incidente en el banco de parcas, que ocurrió mientras seguía siendo un niño y un aprendiz, el escritor decide que alejarse de su encomienda como recolector de historias no sería la solución a su frustración, aunque en ese momento no tenía muy claro en qué consistía la razón que lo llevó a finalmente continuar la empresa. Es durante su intercambio universitario en Europa que ese episodio cobra sentido en su vida, cuando se da cuenta de que como habitante y originario de la aldea de Ose, *nunca ha estado alejado y desconectado del tiempo peculiar que transcurren en medio de las montañas*. En otras palabras, *cuando descubre que su experiencia de tiempo está fuertemente condicionada por su experiencia territorial y de espacio*. Es una experiencia de la que no puede deshacerse, y a la que, con su trabajo como guardián y relator de la historia local, puede entender mejor. Es como si esa “ligadura natural” al tiempo-espacio de Ose, le hubiera convencido inconscientemente de que ser el portavoz de la historia local, era su trabajo. En suma, los tiempos que se manejan en este libro tienen que ver con lo rememorativo, lo subjetivo y lo mítico-colectivo.

El último de los libros, “Cien años de soledad” (1997), tiene al tiempo como una de sus principales tensiones. Así como en “Lagartija” (2017), aquí el tiempo también depende de cuáles son las experiencias de vida que tienen los personajes, y como en “Siervo sin tierra” (1983), esto depende en cierta medida del rol que tengan en la sociedad. Por ejemplo, en el capítulo trece, mientras Úrsula Iguarán vivía una vejez avanzada, el narrador señala que es a través del número de niños que ha tenido a cargo en su vida que ella mide el tiempo transcurrido.

Como pasa en los otros libros, los saltos temporales al pasado o al futuro son fundamentales para formar el ambiente mágico-realista. Pero en este caso, lo que le otorga la particularidad propia de este original relato, es que las memorias tienen una razón de ser y una función: forman parte de un tiempo cíclico, de una especie de karma sin resolver en el que la familia se encuentra sumida, que no se deshace hasta que el último miembro vivo de la familia logra dar con el secreto.

La novela a veces ofrece algunos indicios al respecto. Por ejemplo, Úrsula en el capítulo once se da cuenta de que el tiempo va en redondo, como un círculo, y que al final se termina volviendo al inicio (García Márquez, 1997, p. 220). Esto lo descubre cuando nota que el proyecto del ferrocarril de Aureliano Triste semeja en pasión y dedicación a los proyectos que José Arcadio Buendía (padre) emprendía con los objetos que los gitanos llevaban a Macondo. Más adelante, en el capítulo diecisiete, José Arcadio Segundo y José Arcadio (al que Úrsula prospectó como Papa) estaban curioseando y trabajando en el estudio de alquimia que antaño perteneció a José Arcadio Buendía y a Melquíades. Aquí tuvieron una realización:

Ambos descubrieron al mismo tiempo que allí siempre era marzo y siempre era lunes, y entonces comprendieron que José Arcadio Buendía no estaba tan loco como contaba la familia, sino que era el único que había dispuesto de bastante lucidez para vislumbrar la verdad de que también el tiempo sufría tropiezos y accidentes, y podía por tanto astillarse y dejar en un cuarto una fracción eternizada (García Márquez, 1997, p. 339-340).

El tiempo y los acontecimientos que ocurren en esta novela están condenados a repetirse hasta que se sale del encierro cíclico, hasta que los personajes se enfrentan a la posibilidad de una vida distinta, hasta que se comprende que la vida que se estaba viviendo estaba basada en la negligencia y el desconocimiento de la propia humanidad. Cuando eso pasa, cuando por fin Aureliano Babilonia logra descifrar los pergaminos que había escrito Melquíades sobre el destino de la familia, la soledad y el desasosiego que tanto los aquejó, desaparece de todo plano existencial, de todo cuerpo y de todo pensamiento. El cuarto y los papeles en los que se había eternizado la fracción de vida de la familia empezaron a ser devorados por el viento. Lastimosamente, eso implicó para los Buendía la desaparición de su estirpe, de su vida en la tierra, y pienso que Gabriel García Márquez lo escribió así porque al final no aprendieron a vadear las aguas del paso del tiempo, de la repetición y de la inconsistencia que implica el ser humanos.

Sin embargo, antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos, y que todo lo escrito en ellos era irrepetible desde siempre y para siempre, porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra (García Márquez, 1997, p. 403-404).

Ahora bien, en el caso de las películas no se evidenció mayor complejidad en términos de reflexiones sobre el tiempo, o de juegos con la línea temporal. “Eréndira” (1983) es la única película en donde los guiones incluyen rememoraciones, o por el contrario, predicciones sobre el futuro. Pero esto más allá de complementar la atmósfera mágica que se estaba presentando no tenía otra función. Es en las composiciones de las imágenes y los contenidos de las historias y los espacios, en las tensiones desarrolladas y los escenarios expuestos, que se manifiesta lo mágico.

Así que a modo de resumen, sobretodo para quien desee experimentar en la creación de su propia historia, se puede notar que el tiempo como herramienta puede jugar en la construcción de una narrativa mágica-realista con tres funciones diferentes. En primer lugar, hay que pensarse las líneas temporales (o la línea) que se usarán para desarrollar la historia. Es decir, si se piensa usar una linealidad clásica tipo inicio-nudo-desenlace, o se piensa reconstruir el relato a través de saltos en el tiempo, o de múltiples líneas temporales que se entrecruzan pero en las que ocurren eventos independientes. En segundo lugar, habría que plantearse si se desea que la temporalidad expuesta tenga alguna correspondencia con la historiografía hegemónica o la cronología histórica dominante, o no. Si por el contrario se desea plasmar y rescatar una medición historiográfica o cronológica local. Finalmente, el tiempo como constructo humano puede ser materia del contenido de la narrativa como tal. Como ya se vio, el paso del tiempo es una materia que ocupa a varias de las historias del corpus, y si se quiere crear una narrativa mágico-realista, este es un tema con el que se pueden desencadenar muchas tramas y

contenidos que develan verdades y siluetas de la realidad humana que, de lo contrario, sería difícil dilucidar.

Así que estas son las primeras dos herramientas narrativas que ayudan a elaborar una historia mágica-realista. Con todo lo escrito hasta ahora en el capítulo, se puede concluir que a la hora de elaborar la narrativa, los narradores y los tiempos que se pueden usar, *ayudan a darle forma a las sensaciones y experiencias diversas que pueden experimentar los cuerpos y las personas en sus universos de significado*. Desde mi punto de vista, son dos herramientas sencillas que permiten combinaciones infinitas para *manifestar un lugar de enunciación dinámico y enteramente subjetivo, que permiten dar cuenta de una realidad para nada cartesiana, pero sí muy real y humana*.

Ahora bien, *¿qué contenidos o eventos de la experiencia humana diversa y mágica pueden exponerse con estas narraciones?*

Jugar Con Las Dualidades Y Las Polaridades

En el apartado anterior expuse una parte de las herramientas que sirven para crear una historia mágica-realista. Ahora, después del cómo: ¿qué se puede contar con ellas? Pude reconocer unos patrones en la forma en que se manifestaba el carácter mágico de las historias a lo largo del corpus, de qué era lo que se empeñaban en visibilizar. Lo primero a tener en cuenta, es que “lo mágico” no aparece en las narraciones por azar o capricho. Más bien en la mayoría de los eventos mágicos que leí y observé, pude reconocer que transitaban unos sentidos y unas realidades humanas transversales.

El libro de “M/T y la historia de las maravillas del bosque” (2007), del corpus, fue el que más pistas me dio sobre la forma que tomaban esos patrones de la experiencia humana encarnados en la experiencia mágica. Me pareció muy ingeniosa la asociación de los arquetipos Mother y Trickster con los personajes de las leyendas fundacionales del pueblo, y muy significativas las leyendas mismas porque hacían explícito el funcionamiento de unas polaridades en la cosmovisión y en el ecosistema de Ose y sus habitantes. Las comprensiones e interpretaciones que hice de este libro, me sirvieron para empezar a tejer entre sí los contenidos de los otros libros y películas, unos con otros, en forma de polaridades

también. Antes de eso, no tenía mucha claridad sobre cómo iba a presentar la heterogénea información que estaba extrayendo.

Como venía diciendo en el apartado anterior, *descubrí que al narrar magias, inverosimilitudes o fantasías se cumple una función: tomar, crear y mostrar un lugar de enunciación propio*. Darle protagonismo y sentido a las experiencias y significados subjetivos y/o locales en el mundo. *Ayudar a darle una forma de expresión a la particularidad y diversidad de la experiencia humana propia*.

Pero ¿cómo luce el contenido y la forma que toma esa experiencia humana? ¿en qué consisten esos eventos y estados de las cosas que se antojan tan inverosímiles y fantásticos? Al tener un acervo de información muy amplia al respecto, consideré útil y didáctico clasificar a esas experiencias de mundo en polaridades. *Esos eventos mágicos presentaban dinámicas y tensiones sobre (1) el mundo orgánico en contraposición al espíritu de las cosas, y (2) sobre lo que se dice (lo explícito) y lo que se calla (lo implícito) de la experiencia humana*. También noté que esas experiencias pueden desarrollarse en una diversidad de contextos y situaciones muy amplia, así que decidí mostrar cómo esos estados de las cosas se podían presentar en medio de situaciones místicas o no-místicas. Estos fueron los patrones que rastreeé.

El Mundo Orgánico Y El Espíritu De Las Cosas

La primera gran intuición que encontré y que considero fundamental, tanto para abordar las otras polaridades como para formular la tesis que sustenta este texto, es la de que el universo *no está compuesto únicamente por organicidades y materialidades distinguibles a través de los cinco sentidos de forma directa*. A veces se perciben los vestigios de unas energías incomprensibles o indescriptibles, que entonces resultan maravillosas. Otras veces, “las cosas materiales” se comportan o disponen de formas extrañas, o los mismos cuerpos (en este caso, los cuerpos de los personajes de las historias) empiezan a adoptar unos arreglos y actitudes que difícilmente tienen una explicación racional.

"Las cosas tienen vida propia —pregonaba el gitano con áspero acento—, todo es cuestión de despertarles el ánima" (García Márquez, 1997, p. 9), le dijo el gitano Melquíades de “Cien años de

soledad” (1997) a José Arcadio Buendía (padre) cuando le presenta el imán y su funcionamiento. Desde mi punto de vista, otra de las formas que usa García Márquez para recordarles a los lectores que *existen unas energías vitales de la existencia*, que solo a veces pueden tener formas orgánicas y materiales, es a través de las imágenes de las mariposas amarillas que emanaba Mauricio Babilonia, o de las flores amarillas que salían de la caja de dientes de Melquíades y del cadáver de José Arcadio (padre).

Así que no se trata de que lo material u orgánico sea una manifestación totalmente separada de lo no-físico. Por el contrario: *están íntimamente unidos*. Esta naturaleza de las cosas es clave, pues significa que *concibo a las polaridades como complementariedades, como al fin y al cabo unidades complejas, y no como oposiciones o antagonismos*. Eso también pudo concluirse a raíz del episodio en el libro de Oe, en el que después de la muerte de Destructor, absolutamente todos los habitantes de Ose comieron carne de su cuerpo y bebieron de su sangre en vez de enterrarlo o quemarlo, porque asumieron que así podrían apropiarse su fuerza física y su espíritu. Otro indicio de esta naturaleza de las cosas, apareció en el otro libro japonés, “Kafka en la orilla” (2017), cuando sobre Nakata se cuenta que la sombra que proyectaba era más ligera y aclarada que la de otros, y que podía hablar con los gatos. Como Nakata había tenido desde niño una apertura a unas dimensiones invisibles de la realidad, el no proyectar una sombra normal y lograr una comunicación clara con otras organicidades diferentes a las humanas, serían muestra de que su experiencia de la realidad incluía, pero también trascendía, lo orgánico.

Sin embargo, también se notó que esa conexión con lo no-físico es más bien rara entre los personajes de todas las historias, y lo que más destaca entre ellos es un deseo y una aspiración (muchas veces inconsciente) de conectar con unas experiencias trascendentales que le devuelvan un sentido perdido a la vida. Como cuando en nochebuena, Siervo y Tránsito de “Siervo sin tierra” (1983) están frente a un cuadro de la virgen de Chiquinquirá pidiendo y soñando con las aspiraciones a cumplir. Lo contemplaban con ternura, ingenuidad y los ojos llenos de lágrimas, la corona de oro de la Virgen con

piedras preciosas era lo único que brillaba del cuadro, rezaban lo que apenas conocían y, a su lado, habían piadosos con los brazos en cruz orando en murmullos.

La inconsciencia y la desconexión del espíritu de las cosas no sólo se puede rastrear cuando los personajes expresan esos deseos, sino también en la cotidianidad que llevan. En los hábitos y disposiciones que a veces se vuelven normativos, cíclicos y restrictivos. O eso es de lo que se dan cuenta Úrsula de “Cien años de soledad” (1997) y Zoraida de “La casa de las dos palmas” (2013) cuando se quedan ciegas. Una vez notan que en el mundo orgánico y material palpita una fuerza mística y persistente, lo no-físico, su experiencia de la cotidianidad se potencia y agudiza a través de los otros cuatro sentidos.

Y escuchaba la vida en el golpe del martillo, en el trajín de serruchos y garlopas, en el choque de maderas contra maderas. El agua en la poceta, los cantos mitigados del monte, el viento en el roble o en el madroño. ... Y distinguir el día de la noche por olores, sonidos, silencios: se poblaba, hacía vida y lucidez lo que antes era transcurrencia inadvertida, lo que ahora podría ser fantasmal. ... Zoraida captó un murmullo de las cosas y le pareció importante la vida. Más tarde, al sentirse en la yegua entrenada, se vio dueña de la tierra, de las miradas, de su propia actitud. —<<Nadie siente el olor de la vida, nadie>> (Mejía Vallejo, 2013, pp. 60-65).

Para los demás, la experiencia desconectada del mundo orgánico-espiritual muchas veces aparece en forma de monotonía, y otras, de muerte en vida. Un caso ejemplar de lo segundo, es el coronel Aureliano Buendía, de quien se dice que perdió toda capacidad para el amor, que vivió sin sentimentalismo por orgullo y sin recuerdos que le movieran el espíritu. Otro ejemplo puede ser lo que aparece en “La princesa Mononoke” (1997), pero en este caso la desconexión adopta otra forma. No es a la psique y la subjetividad humana la que utiliza Hayao Miyazaki para hacer evidente esa carencia, sino que se vale de lo ecosistémico y lo no-humano. El *Espíritu* del Bosque y todos los *espíritus* “menores” que habitan ese bosque, se han dispuesto de forma agresiva y combativa ante la presencia humana,

pues año tras año los pueblos humanos han causado la guerra, la destrucción y la degradación de la vida.

Figuras 25 a 28

Ashitaka hablando sobre la conversión del espíritu de los jabalíes en demonio



Nota⁷.

La falta de conexión con el espíritu de las cosas también puede aparecer en las manifestaciones delirantes y alucinadas de la experiencia humana, como ocurrió durante la película “Presagio” (1974). El primer indicio que indicaba que iba a ocurrir una gran desgracia, según Mama Santos la partera, fue la ruptura de la botella de soplar en los partos. Más adelante explicaría que, como la botella es como una persona, al romperse ella sintió cómo se rompía todo el pueblo. A partir de ese momento todo tipo de supersticiones empezaban a cobrar vida en la imaginación de los habitantes, como cuando la señora de la panadería le dice a su hija que no se deben contar sueños en ayunas, o cuando la gente especula sobre qué tipo de peligros se avecinaban con la ausencia de los pájaros de verano que no llegaron ese año.

Pues bien, en caso de que empiece a despertar esa consciencia y observación de lo espiritual, es una dimensión de la existencia que se trata como parte fundamental de la existencia, y en una y otra

historia es posible encontrar indicios o atisbos de formas implícitas de salvaguardar esas conexiones.

Como en “Eréndira” (1983), cuando la abuela le dice a la joven: “*Antes de acostarte fíjate de que todo quede en perfecto estado, pues las cosas sufren mucho cuando no se les pone a dormir en su puesto*” (Guerra & García Márquez, 1983).

O como en el desarrollo del personaje Nakata en “Kafka en la orilla” (2017). Cuando era niño, él fue blanco de una experiencia muy extraña que cambiaría su vida por siempre. Desde entonces, quedó con un visible y agudo retraso mental, pero había algo extraño que no podían explicar ni médicos, ni policía, ni profesora, ni familiares, que parecía importante pero se les escapaba de las manos:

Quizá sea una manera extraña de decirlo, pero parecía que Nakata hubiera salido a hacer algo a alguna parte y hubiera dejado su cuerpo atrás, como una simple funda, como si el cuerpo se hubiese quedado de guardia, y que hubiese bajado las constantes vitales hasta los mínimos necesarios para mantener su organismo con vida. Me vino a la cabeza la expresión <<proyección del espíritu>> Consiste en que el alma abandona temporalmente el cuerpo, recorre grandes distancias para realizar algún cometido de vital importancia y luego, una vez lo ha hecho, retorna al cuerpo (Murakami, 2017, p. 92).

Se puede notar que en él reconocen una habilidad para experimentar algo de suma importancia para la vida. Como cuando el coronel Aureliano Buendía reconocía en la extravagancia, extrema honestidad y simpleza de Remedios, la bella, la que ascendió al cielo y se difuminó de la faz de la tierra, la capacidad de trascender cualquier formalismo y una lucidez aguda para entender la realidad (García Márquez, 1997, p. 198).

Es importante mencionar que a lo largo de las historias, aparece lo paranormal como un fenómeno que, o bien puede hacer referencia a lo que se encuentra después de la muerte, o bien a las complejidades psicológicas de los personajes. Por ejemplo, en el cuento “Soñando con kimchi” (2017), en algunas partes se describe a los momentos de soledad y paranoia como espectros. Y en “La casa de

las dos palmas” (2013), Zoraida le confiesa con abatimiento al maestro Bastidas que sueña con el espectro de su padre, quien aparece triste por la partida de la hija y la ausencia de ella durante su sepelio. Es como si la realidad mental eclipsara la sensibilidad sobre lo que existe. No obstante, también puede aparecer lo paranormal cuando el espíritu de las cosas se manifiesta y no se le puede comprender, da miedo y/o resulta extraño.

En “Siervo sin tierra” (1983) se menciona dos veces la aparición de fantasmas. La más relevante ocurre al final del libro. Siervo y Tránsito bajaban por la ladera después de haber firmado el contrato de compra del pedazo de tierra, la mujer se adelanta, y en el camino se encuentra con un afanado y asombrado vecino, Antonio Melgarejo. Él le habla de algo que parece increíble y la deja pasmada:

un viviente que bajaba saltando por la cuesta de la Peña Morada. Parecía volar, mana Tránsito, y mi mujer pensó que no era un viviente sino un alma bendita ... El hombrecillo se agachó y besó la tierra. Luego se dio vuelta hacia nosotros, y la luna le cayó en el rostro. Mi mujer dio un grito: ¡Era el Siervo, mana Tránsito! ¡Era el Siervo Joya! (Caballero Calderón, 1983, p. 166).

Éste es el punto más crítico y asombroso de “Siervo sin tierra” (1983), y no precisamente porque lo paranormal aparezca inusualmente. Eduardo Caballero tiene la capacidad de retratar un contexto campesino lleno de injusticias y desazones para los menos favorecidos, pero sobretodo, condicionado por la desconexión a la tierra, al ecosistema y, por consiguiente, al espíritu de las cosas.

Lastimosamente, Siervo fue un peón de hacienda más que gastó su vida intentando escapar a las marginalidades y violencias del sistema agricultor de su momento, y no pudo disfrutar de su relación con la tierra trabajada hasta después de la muerte.

¿Es la muerte en carne propia (o el temor a ella) la única que puede sensibilizarnos sobre lo limitada, frágil, pero abundante de nuestra experiencia orgánica-espiritual? ¿De qué nos sirve resistirnos o luchar las dimensiones no-físicas que no conocemos y menospreciarlas? Como cuando en “Cien años de soledad” (1997) trataban a Remedios, la bella, como retrasada. *¿Estamos dispuestos a aceptar que la*

existencia, el cosmos y la realidad probablemente estén ocurriendo en dimensiones que trascienden lo físico, y entonces dejarnos sorprender por lo que con nuestra limitada estructura humana podemos apreciar y experimentar?

Lo Que Se Dice, Pero También Lo Que Se Calla

solo en el alba escucho un canto,

un ala de los bosques

que podrían ser la dicha,

la redención acaso.

Solo en esa penumbra

que hace la palma bajo el aire celeste

alguien me nombra, y pienso entonces

que no todo he perdido en la vida.

Siquiera hay una música que me ama,

y existo para alguien, para un azul o reino solitario

(Giovanni Quessep en Cobo Borda, 1987, p. 159).

Así como en este poema de Giovanni Quessep, en varias ocasiones he escuchado que lo que no se nombra no existe. No creo que esto sea cierto a nivel existencial, pues el cosmos infinito seguramente se manifiesta de formas insospechadas, y la incapacidad de un ser humano de nombrar a la infinitud no significa que esta no exista. Pienso que a nivel psicológico es una afirmación llena de verdad. Aquello a lo que no le ponemos atención, aquello que no nombramos o a lo que no le damos un lugar en nuestros universos de significado, no existe. Al menos para nuestras mentes conscientes. Y, la forma en que nombramos las cosas, es una manifestación de las formas que le estamos dando a la existencia desde nuestras experiencias. ¿Qué decidimos nombrar? ¿Qué podemos nombrar? ¿Son útiles las palabras para nombrar al “espíritu de las cosas”?

Probablemente la “innombrabilidad” sea una de las características más prominentes de ese espíritu, o fuerza, o magia. Lo que no se sabe, no se dice. Y no se tiene por qué decir, pues nos encontramos con que lo desconocido, apenas está empezando a formar parte de nuestra experiencia humana. En el cuento “Sangre y agua” que aparece en “Lagartija” (2017), Akira tiene la capacidad de leer algo en las personas, y por lo tanto, de fabricar talismanes para cada quien de acuerdo a su necesidad y a su ser-estar en el mundo. Él es enfático en algo: no juzgar a las personas por sus experiencias de vida, pues los mensajes espirituales se entienden cuando no se hacen lógicos, y él tiene el objetivo de fabricar talismanes para quien lo pida. Algo parecido le dice Sada a Kafka, de “Kafka en la orilla” (2017), cuando el segundo le interpela por su visita al mundo paralelo-onírico que queda dentro del bosque de Kochi. Sada, más bien serio e inquebrantable, le responde que ["lo que no se puede explicar con palabras, mejor no tratar de explicarlo de ninguna forma"](#) (Murakami, 2017, p. 575). ¿Tiene alguna utilidad nombrar aquellas experiencias y sensaciones que desbordan a nuestra mente lógica? ¿Para qué hacer verosímil a través del lenguaje aquello que no pretende verosimilitud alguna, sino simplemente existir, ser, estar y ocurrir?

Este atributo de “inexplicabilidad” de lo espiritual, contrasta con lo que se calla intencionalmente. Se pudo notar que aquello que se calla a propósito está directamente relacionado con lo que hace parte de las experiencias de la memoria reciente, o explicables lógicamente, pero a las que por una u otra razón se decide no darles forma verbal y explícita. Entre lo que se calla intencionalmente se encuentra el silencio y olvido de los habitantes de Macondo sobre la masacre provocada por la compañía bananera, silencio que llevó a José Arcadio Segundo al borde del delirio y al enclaustramiento. El silencio fue tal que, cuando se nombraba, al episodio se le catalogaba de mentira, invención y locura. Deslegitimación que también ocurrió con los relatos oscuros que Oe se dedicó a buscar en “M/T y la historia de las maravillas del bosque” (2007). El homicidio de un oficial del gobierno por parte de los aldeanos, así como la conmoción provocada por estos últimos a unos militares durante

la segunda guerra mundial, son dos historias que Oe pudo recolectar al unir fragmentos accidentales, que a veces los adultos soltaban, sobre todo su madre y su abuela. Oe les denomina relatos de las sombras porque tuvo que *buscarlos en medio no sólo de lo que se decía, sino de lo que no era evidente: comportamientos, actitudes, patrones, dichos, coyunturas* de la aldea. Con ambos casos, se puede ver que las experiencias o hechos que se callan, se olvidan y se deslegitiman. Sin embargo, Oe nos enseña que *de una u otra forma logran persistir en medio de signos insospechados y no necesariamente lingüísticos*.

Así que lo que se dice o no se dice explícitamente puede ejercer poder. Las situaciones de arriba, muestran cómo cuando se calla una realidad y se le da el tratamiento de mito, fantasía o mentira, se está pretendiendo reordenar la distribución y carga significativa de la realidad. En el caso de “Cien años de soledad” (1997), el gobierno nacional y los militares fueron los que querían asegurarse de que no estallara otra consecución de combates y enfrentamientos disidentes como los que asuzó el Coronel Aureliano Buendía. Para el caso de “M/T y la historia de las maravillas del bosque” (2007), mi sospecha es que no darle lugar en el acervo de “relatos de luz” a los acontecimientos violentos contra el mundo exterior, es una forma que tuvo la aldea de protegerse de la influencia y posible represión que se pudo haber generado por parte de las fuerzas oficiales en el territorio.

Entretanto, una vez la sensibilidad a la realidad de las cosas se agudiza y adquiere una nueva frecuencia, *cuando se dirige la atención a las posibilidades nuevas de la existencia, empiezan a aparecer nuevas formas de decir y de nombrar*. Moro, el espíritu de los lobos de “La princesa Mononoke” (1997), le recuerda a Ashitaka su incapacidad de escuchar ciertos movimientos y procesos que se desenvuelven durante la guerra cuando le dice: “*sí, los jabalíes marchan. Los árboles lloran al morir, pero no puedes oírlos. Escucho el dolor del bosque y siento el dolor en mi pecho*” (Miyazaki, 1997).

Con el mismo tono arrogante y molesto, Aureliano (el hijo bastardo de Meme), le dice a Gastón (el novio de Amaranta Úrsula) que todo se sabe, cuando el francés le pregunta asombrado por qué sabe

tantas cosas si nunca ha salido de su habitación. Su respuesta es indicio de cómo su inteligencia y sabiduría residía en leer la realidad de las cosas con sumo cuidado y atención, y no en la acumulación de conocimiento explícito y pesado, a pesar de pasar el tiempo leyendo libros y enciclopedias.

De todos modos, no es extraño que resulte difícil acogerse a esas sensibilidades, mucho menos en medio de la historia y humanidad que se vivió durante el siglo XX. Así que lo que lo fantástico de estas historias muchas veces no aparece a causa de la sensibilidad ante las posibilidades cósmicas del universo. Estas historias enrevesadas tienen la capacidad de mostrar también como lo que empieza a nombrarse, así haga parte del reino de lo ficticio, empieza a crear realidad. Entonces, se dificulta la tarea de discernir qué es “magia cósmica”, y qué es fruto de las alteraciones mentales, imaginativas y perceptivas. Porque lo ficticio y fabricado puede ser asumido por la mente humana como parte inequívoca e indiferenciada de la realidad. O eso les pasó a los militares que visitaron Ose durante la segunda guerra mundial. A causa de las historias intencionalmente propagadas sobre un abandonado taller de cera, salieron cuanto antes del pueblo porque se convencieron de que era un taller de armas soviéticas de tecnología de punta que en cualquier momento la emprendería contra ellos. Otro ejemplo brillante de lo incautas y precipitadas que pueden llegar a ser las mentes conscientes y racionales, es la película “Presagio” (1974). A partir de un signo de supuesta malaventuranza interpretado por la adivina del pueblo, todos los habitantes empiezan a interpretar sucesos comunes de la vida diaria como acontecimientos terribles e infortunados, y al final causan una gran calamidad para ellos mismos.

Así que lo que se dice no es tan simple como podría parecer en un principio. Lo que se dice puede tener unas apariencias (unas palabras, unos sonidos, unas grafías), *pero entre sus formas habitan detalles que llenan de complejidad y dinamismo a los procesos comunicativos*. Así como las formas varían de idioma a idioma, entre persona y persona puede empezar a formarse mundos de significados únicos entre ellos. Hoshino de “Kafka en la orilla” (2017) al darse cuenta de que puede hablar con los

gatos, le pregunta a uno de ellos que si puede hablar con las personas. El gato suspicazmente le responde: " —Yo no estoy hablando como las personas.

—No lo entiendo. Entonces, ¿cómo estamos charlando los dos tan ricamente? Un gato y una persona.

—Porque los dos nos hallamos en el borde del mundo, hablando una lengua común. Sólo eso" (p. 559).

Es en este punto en donde la línea que divide a lo que se dice de lo que no se dice, se difumina.

Cuando los sentidos se agudizan y lo innombrable a pesar de su "innombrabilidad" se manifiesta, cuando se hace explícito de una u otra forma, es cuando aparecen nuevas formas de decir. Como cuando en "Cien años de soledad" (1997) los huesos de los padres de Rebeca tronaban pidiéndole un entierro, o como cuando durante los años fundadores las cosas se movían de formas extrañas como forma de presagio del regreso de Úrsula de su viaje por la ciénaga grande. Más aún

Como le ocurrió a Úrsula con Aureliano Segundo cuando éste estudiaba en el cuarto, Santa Sofía de la Piedad creía que Aureliano (el hijo bastardo de Meme) hablaba solo. En realidad, conversaba con Melquíades. Un mediodía ardiente, poco después de la muerte de los gemelos, vio contra la reverberación de la ventana al anciano lúgubre con el sombrero de las alas de cuervo, como la materialización de un recuerdo que estaba en su memoria desde mucho antes de nacer. ... Aureliano avanzaba en los estudios del sánscrito, mientras Melquíades iba haciéndose cada vez menos asiduo y más lejano, esfumándose en la claridad radiante del mediodía (García Márquez, 1997, p. 347-348).

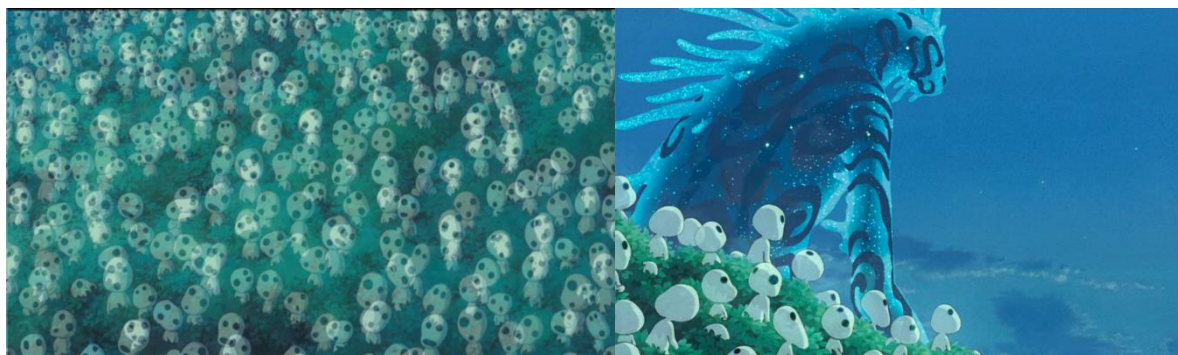
Estas formas únicas en las que el universo habla, a veces sutiles, a veces no tanto, han aparecido tanto a lo largo de la experiencia humana, que incluso la física (con la teoría de cuerdas) habla de ellas. Sadhguru en su blog explica:

Hoy la ciencia moderna concibe a la existencia entera como una reverberación de energía, diferentes niveles de vibraciones. Donde hay una vibración, debe haber un sonido. Entonces eso significa que la existencia entera es una especie de sonido, o un complejo amalgamado de sonidos (*Mantras Explained*, 2015).

En “La princesa Mononoke” (1997) aparece una manifestación de lo dicho de forma sutil a través de los kodamas del bosque. En las imágenes de abajo se puede apreciar que, cuando el Espíritu del Bosque en su forma de Caminante Nocturno aparece, las figuras pequeñas que parecen cadáveres miniatura empiezan a moverse. Sus cabezas empiezan a tronar en una frecuencia muy rápida y con un volumen alto. Esto se puede comprender mejor si se tiene en cuenta que, de acuerdo con las historias clásicas de Japón, los espíritus kodama son los espíritus de los árboles:

Figuras 33 y 34

Kodamas vibrando y reverberando en presencia del Caminante Nocturno



Nota⁹

En las profundidades de las montañas boscosas de Japón, las almas de los árboles tienen vida a través los espíritus de nombre kodama. Estas almas deambulan fuera de sus moradas, atendiendo a las arboledas y manteniendo así el balance de la naturaleza. Los kodamas son raramente vistos, pero son frecuentemente escuchados, particularmente como ecos que se tardan un poco más de tiempo en regresar del que deberían. Cuando aparecen, semejan tenues orbes de luz en la distancia, u ocasionalmente una pequeña y divertida figura humanoide. La

fuerza de vida de un kodama está directamente atada al árbol que habita. Si el árbol o el kodama muere, su compañero no puede seguir viviendo (Kodama – Yokai.Com, s. f.).

Otro ejemplo brindado por Miyazaki aparece en “Nausicaä del valle del viento” (1984), cuando las criaturas ohmu se comunican con Nausicaä a través de sus tentáculos dándole unas visiones del pasado. En las imágenes de abajo, Nausicaä aún no entiende muy bien lo que sucede, pero lo que escucha mientras el ohmu la envuelve en sus cerdas, es una canción que solía cantar de niña, y lo que ve, es un árbol en donde ella cantaba y jugaba con una criatura ohmu bebé que había adoptado a hurtadillas durante esos años.

Figuras 35 a 38

Una criatura ohmu se comunica con Nausicaä a través de sus fibras



Nota¹⁰.

La sensibilidad a estas manifestaciones y sonidos del universo es lo que la abuela de Oe de “M/T y la historia de las maravillas del bosque” (2007) pretendía que su nieto entrenara. Oe recuerda cómo siendo apenas un niño pequeño sentía una presión y una responsabilidad punzantes cada vez que su abuela le obligaba a sentarse y escuchar una y otra vez las historias de la aldea, con toda la seriedad y concentración posibles. Esa presión iniciaba cuando tenía que responder enérgica y positivamente al enunciado que abría siempre la narración oral de las historias: “—<<Zas, ésta es la historia. Verdadera o

falsa, cualquiera sabe. Pero como es una vieja historia, debes escucharla creyéndola verdadera, aunque sea falsa. ¿De acuerdo?>>

—<<¡Sí>>” (Oe, 2007, p. 37).

Es destacable el que la repetición y ritualidad de este enunciado haya logrado que el pequeño Oe se haya familiarizado con el hecho de que una historia podía tener varias versiones, y por lo tanto, que una anécdota podía *contener verdades distintas*. Este enunciado no era simplemente un instrumento para que Oe transmitiera las historias de la forma más fiel posible. Sino que, efectivamente, el entrenamiento ofrecido por su abuela le permitió desarrollar la intuición que posteriormente le ayudaría a descubrir y buscar los relatos de las sombras. Finalmente, todo termina por saberse si una se lo propone.

Fértiles Escenarios Para Desenvolver Las Dualidades

Hasta el momento se ha visto que *es posible mostrar otras realidades, u otras formas y profundidades de las realidades*, a través de lo que se puede manufacturar con los narradores y los tiempos utilizados, pues *dos dimensiones fundamentales a través de las que los seres humanos experimentan lo real y lo mágico son la subjetividad y el paso del tiempo*. Se ha visto también que esa *magia-realidad saca a la luz algunas dinámicas polares de la existencia*. Seguramente muchas más que las tres dinámicas ilustradas arriba, y sería interesante proponerse seguir buscando esas dualidades que conforman la complejidad de nuestras experiencias y existencias. Pero ahora, es importante presentar *los escenarios comunes en donde esa magia puede aparecer*, pues a pesar de que los contenidos de las historias pueden contener trazas e indicios que explican ese insondable espíritu de las cosas, también *ocurren en medio de unas coordenadas circunstanciales y cotidianas*, incluso a veces se encuentran indicios de unas dinámicas históricas y sociales, que como ya dije en el primer capítulo, tienen que ver con el orden económico y rural que estaba tomando el mundo desde la segunda mitad del siglo XX. Entonces, se observó que *existen ciertas situaciones en donde es común encontrar acontecimientos mágicos y realistas*.

Las situaciones en las que suelen aparecer lo mágico y lo realista pueden ser de dos tipos: místicas o no místicas. De acuerdo con la RAE, lo místico puede ser “lo que incluye misterio o razón oculta”, o “la experiencia de lo divino” (ASALE & RAE, s. f.-b). De acuerdo con el yogi Sadhguru, el reino de lo místico es “donde la ciencia se torna subjetiva, donde el acontecimiento y la fábula, la poesía y la profundidad, la magia y la lógica, se vuelven inextricables” (Sadhguru, 2017, p. 43). En este orden de ideas, los escenarios místicos, corresponden a los eventos en las vidas cotidianas de los personajes que están rodeadas de misterio, inexplicabilidad y dinámicas implícitas para los seres humanos. A lo que, como Oe, su familia y co-aldeanos denominarían del reino de las sombras: “mi madre no se dirigía al dios a plena luz, sino que continuaba orando en su corazón al <<Meisuke-san>> que era el dios de la sombra” (Oe, 2007, p. 318).

Por eso en la sección de los escenarios místicos expongo lo que sucede cuando se experimenta la muerte, y lo que ocurre mientras suceden las noches y los sueños. En lo que respecta a los escenarios “no-místicos”, presento aquellas situaciones de las vidas sociales humanas que a simple vista parece que no entrañan ningún tipo de misterio, que hacen parte de los acontecimientos de luz, pero durante las cuales, no obstante, suceden cosas desconcertantes. Estas son las situaciones en donde se involucra un encuentro con lo Otro (como las guerras, las colonizaciones, y las visitas hacia el extranjero o de extranjeros), o los eventos sexuales y/o de nacimientos. Es importante recordar que Tamara Kending (1998), es la que observa que en los espacios de encuentro, y en los contextos de ancestralidad cultural de las poblaciones locales, y en sus experiencias míticas con los lugares, es donde las realidades desorganizadas se pueden manifestar como reacciones y contestaciones ante las situaciones coloniales y opresivas.

¿Qué situaciones de encuentro o localidad podemos recrear en nuestras propias historias?
 ¿Hemos estado involucrados en situaciones de luz o de sombra, que al ser narradas digan algo significativo sobre la experiencia humana mágica? A continuación voy a presentar cuatro situaciones

diferentes que puede que resulten inspiradoras o motivadoras al/la lector(a), en caso de que se esté preguntando cuál es un posible “catalizador” de hechos mágicos, de cómo empezar a poner en escena las dualidades ya discutidas, y así hacer posible el diseño de su historia mágica-realista.

“No-Místicos”

Colonizaciones, Visitas Hacia O Del Extranjero Y Guerras. Con mis hallazgos pude comprobar la tesis de Kending. Efectivamente, los espacios de encuentro con lo Otro y les otros son escenarios fértiles para que se gesten significaciones y realidades nuevas en contextos locales. Son, además, realidades desorganizadas en donde muchas cosas empiezan a ser posibles. Uno de los espacios de encuentro más estudiados por la antropología, la historia y las ciencias sociales en general, son las colonizaciones. Y es que, a decir verdad, me atrevería a conjeturar que el acto de colonizar y conquistar un territorio “vírgen” o habitado, es uno de los más antiguos de la humanidad, y por lo tanto la contraparte, el ser colonizado, también. Es un acto que enriquece y diversifica de forma contundente los acervos históricos, míticos y significativos de las poblaciones alrededor del mundo.

Tal vez esa conjetura, acaso apresurada, esté influenciada por el hecho de que en siete de las diez historias que estudié, el acto de colonizar o ser colonizado cumple un papel importante en los argumentos, o en el mundo vivido y experimentado por sus personajes. En “Cien años de soledad” (1997), José Arcadio Buendía (padre) es considerado el fundador de Macondo junto con Úrsula. Cuando vivían en la rancharía se vieron obligados a partir después de que José Arcadio matara a Prudencio Aguilar. Así que Macondo se funda después de un exilio, y de largas travesías a lo largo de la Sierra Nevada y la Ciénaga Grande. Incluso, mucho después, el ímpetu explorador lleva a José Arcadio intentar buscar habitar las fronteras de Macondo, a encontrar ríos, mares, y hasta un galeón español extraviado. Este es el mismo carácter que a la familia Herreros de “La casa de las dos palmas” (2013) mueve a fundar Balandú y, posteriormente, a construir “La casa de las dos palmas” en la cima del páramo. O que, de acuerdo con Oe, en “M/T y la historia de las maravillas del bosque” (2007), lleva a los jóvenes y muchachas desterrados de la señoría, liderados por Destructor y Ooba (la líder de las chicas), a explorar

el interior de la isla de Shikoku, y posteriormente, a habitar y fundar la región que en la actualidad es Ose. Miyazaki, en sus dos películas, hace un gran trabajo al ilustrar cómo, cuando ese “espíritu colonizador” se desborda de forma inconsciente, causa grandes estragos medioambientales y sociales. Mientras tanto, en “Siervo sin tierra” (1983) y en “Eréndira” (1983), es posible identificar unos mundos suramericanos colonizados, empobrecidos y estratificados, en donde se distinguen los extranjeros y/o criollos, que poseen recursos y formas efectivas de poder respecto a las poblaciones locales y obreras.

Cuando el calibre del encuentro con lo otro crea una conflictividad aguda es, tal vez, cuando aparecen las guerras. No se puede soportar la posibilidad del ejercicio de poder y dominación por parte del Otro, o tal vez su sola existencia es amenazante, es necesario erradicarlo, y restaurar el orden y dominio de las cosas de un lado de la balanza. La guerra es un acontecimiento particular porque alcanza un punto en el que lo Otro no es el punto de referencia para actuar y darle un sentido a la guerra, sino su muerte, y la supervivencia de sí mismo. En la guerra es donde el Coronel Aureliano Buendía pierde toda traza de su humanidad, su memoria y su sensibilidad.

Quince días después el general Teófilo Vargas fue despedazado a machetazos en una emboscada, y el coronel Aureliano Buendía asumió el mando central. La misma noche en que su autoridad fue reconocida por todos los comandos rebeldes, despertó sobresaltado, pidiendo a gritos una manta. Un frío interior le rayaba los huesos y lo mortificaba inclusive a pleno sol, le impidió dormir varios meses, hasta que se le convirtió en una costumbre. La embriaguez de poder empezó a descomponerse en ráfagas de desazón. ... Extraviado en la soledad de su inmenso poder, empezó a perder el rumbo. ... Se sintió disperso, repetido y más solitario que nunca. (García Márquez, 1997, p. 167-168).

Es a causa del odio y venganza que los militares, cuando inspeccionan la casa de los Buendía, miran sin ver a José Arcadio Segundo y no se lo llevan. Es la vida en medio de la guerra la que hace que Siervo sienta que sus posibilidades de vida y mundo de significado, se reduzcan al solo hecho de intentar

sobrevivir entre la hostilidad y la muerte: “en fin, que a Siervo ya sólo le restaba la ilusión del milagro: pero le parecía que hasta Nuestra Señora de Chiquinquirá se había vuelto goda” (Caballero Calderón, 1983, p. 146). Es la violencia que se vive en la guerra lo que empieza a alterar la experiencia humana de estos personajes. Tal como le ocurrió a la maestra de Nakata en “Kafka en la orilla” (2017):

yo había dejado de comprender qué era lo correcto, qué no lo era. ¿Era verdaderamente real el paisaje que estaba mirando? ¿Era verdaderamente real el colorido que tenía ante mis ojos? ¿era verdaderamente real el canto de los pájaros que llegaba a mis oídos? (Murakami, 2017, p. 133).

O a Ashitaka de “La princesa Mononoke” (1997):

Figuras 39 a 42

Ashitaka posee una fuerza descomunal en su brazo maldito, muy efectivo en situaciones de guerra



Nota¹¹.

Es curioso que, en esa misma película, se nos muestra que una de las salvaciones a este vórtice de brutalidad del que somos capaces, es la posibilidad de conectar con el vasto infinito e indescriptible espíritu de las cosas. Por encima de cualquier diferencia, Ashitaka y San (La princesa Mononoke), comparten un vínculo que se siente más allá de los cinco sentidos, y le permite al chico presentir cuándo es que San va a atacar la ciudad de hierro, así puede detenerla antes de que cometa algún homicidio.

Esta película, con este y otros detalles, *le permite a sus espectadores concluir que trascender la guerra es posible*. Lo que resulta interesante de los escenarios de guerra es, en últimas, la forma en que se menoscaba la sensibilidad humana, *en cómo las posibilidades de existencia desaparecen poco a poco, y es en esa experiencia en donde lo que es real y lo que es irreal se confunden entre sí*.

La capacidad, que desarrolla Miyazaki en sus historias, de explorar las (otras) posibilidades de las vidas humanas, es precisamente lo que se favorece en medio de los contextos de encuentro. En principio, lo extranjero que no se entiende, resulta maravilloso. Como le ocurría a José Arcadio Buendía (el fundador), cuando llegaban los gitanos con objetos extraordinarios y extraños como el imán o el hielo. Ese mismo asombro y ese mismo encantamiento sucedería años después cuando José Arcadio Segundo abrió la entrada de Macondo por río, y llegaron las matronas francesas con sus técnicas del amor y se formó un carnaval que duró tres días. También cuando Aureliano Triste llevó una planta de electricidad a Macondo justo después de la apertura del tren. Fue tanta la confusión, que hasta el espectro de José Arcadio Buendía (el fundador) se inquietó. Llegaron ingenieros, agrónomos, hidrólogos, topógrafos, agrimensores:

Era como si Dios hubiera resuelto poner a prueba toda capacidad de asombro, y mantuviera a los habitantes de Macondo en un permanente vaivén entre el alborozo y el desencanto, la duda y la revelación, hasta el punto de que nadie sabía a ciencia cierta dónde estaban los límites de la realidad. ... Desde que el ferrocarril fue inaugurado oficialmente ... se vieron por las calles de Macondo hombres y mujeres que fingían actitudes comunes y corrientes, pero que en realidad parecían gente de circo (García Márquez, 1997, p. 224).

Por su parte, en “M/T y la historia de las maravillas del bosque” (2007), se cuenta que el contacto con el mundo exterior en la historia del pueblo de Ose, desde los tiempos de la fundación estuvo latente en las sombras. Se dice que Oshikome, a través del camino de Tosa que Destructor había abierto para introducir la sal, accedía al elixir de los bárbaros del sur y a otros utensilios de lujo que le

permitían mantenerse en constante fortalecimiento. De igual forma, hasta antes de las revueltas campesinas, cada primavera y otoño los mercaderes del exterior seguían el camino de la sal, llevaban artículos que la aldea no podía producir como pólvora y armas, e incluso artistas, y regresaban cargados de cera purificada, porque la cera era el producto de mayor producción en la aldea. Durante esos años, los de la época de la libertad, la sala de teatro La escena del mundo, se construyó para dar lugar a los espectáculos que les artistas importaban, y con los que el pueblo se enteraba de los acontecimientos del mundo exterior. Esa información en años anteriores entraba por boca de los samuráis desertores que utilizaban la aldea como lugar de paso, y que llegaban también por el camino de la sal. Con el paso de los años, se alcanzó tal desarrollo de las relaciones exteriores, que la exportación de cera en el pueblo, a pesar de ocurrir bajo el aval del gobierno, logró establecer relaciones con países occidentales.

Esta historia del contacto con lo otro del pueblo de Ose, nos permite empezar a hablar de la complejidad de lo local, pues a veces en la antropología y las ciencias sociales pareciera que se beatifica la imagen idílica e irreal del pueblo nativo inmaculado, congelado en un tiempo, espacio y forma. A pesar de esto, y teniendo en cuenta que fue durante el siglo XX que la fluidez de movimiento en el mundo se aceleró y profundizó, estas historias se las ingenian para desacostumbrar el ojo de sus lectores y observadores a lo que se da por sentado, y mostrarles que una de las cosas más maravillosas y mágicas que le puede ocurrir a una experiencia humana, es encontrarse con el Otro. La violencia que puede ocurrir en esos encuentros no es únicamente física, puede ser también económica, política, social o simbólica. O puede no ocurrir violencia en absoluto. Pero lo que sí es seguro, es que una vez abierta la sensibilidad a unas posibilidades totalmente diferentes y nunca vistas, no se vuelve a ser como antes. La diversificación de la vida humana, social y hasta biológica ocurre en estos contextos. ¿Cuánta magia no hay en ello?

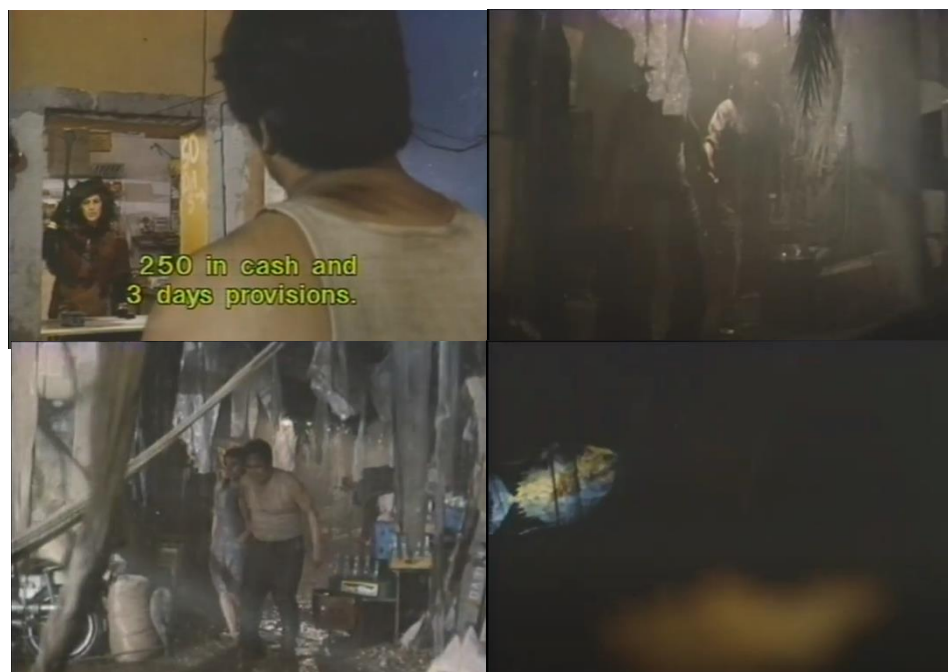
Relaciones Sexuales E Incesto Y Nacimientos. Si las relaciones sociales humanas se limitaran a estar motivadas por impulsos biológicos, la vida sería muy simple. Los estudios de parentesco de la

antropología clásica, a despecho de pretender encontrar los modos de relacionamiento nativos, asumían desde el inicio que el vínculo biológico y reproductivo era la base fundamental con la que se creaban las relaciones sociales de parentesco y de cercanía-lejanía, eso notó el antropólogo David M. Schneider (Carsten, 2007). Puede que esto tenga que ver con la forma en que el pensamiento occidental ha desarrollado sus ideas y prácticas en torno a la sexualidad. Aún en nuestros entornos educativos se nota la marcada influencia que ha dejado el enfoque biologista con el que comprendemos a las relaciones sexuales, así que no es de extrañar que a este acto, así como a los nacimientos, al embarazo, a la menstruación y a otro montón de realidades derivadas, se les trate desde una neblina de confusión.

En “Cien años de soledad” (1997), los encuentros sexuales están compuestos de muchos elementos y significaciones que no responden a los simples “impulsos instintivos de reproducción”. Por ejemplo, cuando el Coronel Aureliano Buendía se encuentra por primera vez con una prostituta no “consume el acto”, porque era la primera vez que veía a una mujer desnuda, y además, se dice que la habitación estaba tan llena del sudor de la mujer y de todos los hombres que habían estado antes que él, que el ambiente era algo como de lodo y se movían como nadando. Aureliano estaba anonadado, y ese episodio marcó su juventud. García Márquez en la película “Eréndira” (1983), vuelve a ilustrar esta complejidad que resulta misteriosa, pero esta vez visualmente, durante el primer encuentro sexual de “Eréndira” como prostituta. Ella estaba luchando contra el hombre que la quiere tomar por la fuerza, pero al final la lluvia y su falta de fuerza entorpecen el intento. Se observa que llueve dentro de la casa, y “Eréndira” ve una forma de pescado en el cielo. Ella estaba atrapada.

Figuras 43 a 46

El primer encuentro sexual de Eréndira mientras llueve en la casa y ve una figura con forma de pez



Nota¹².

Cómo es que las relaciones interpersonales, especialmente las relaciones sexuales y de concepción, pueden estar llenas de magia y/o espíritu, y no son tan simples como creemos? La etnografía de Janet Carsten en la isla de Langkawi de Malasia, ofrece algunos elementos que sirven para reflexionar al respecto. Allí muestra que las relaciones de parentesco no dependen mucho de la biología involucrada en la concepción y el alumbramiento, ocurre más bien que

La gente se convierte en personas completas, esto es, en parientes, viviendo y consumiendo conjuntamente en las casas. La sustancia básica del parentesco en las concepciones locales es la sangre, y la principal contribución a la sangre es la comida. La sangre siempre es mutable y fluida —al igual que el parentesco. ... La comida crea personas en un sentido físico y crea también la sustancia —sangre— mediante la cual están vinculadas unas personas con otras. La condición de persona (personhood), los modos de establecer relación (relatedness) y la alimentación están íntimamente conectados (Carsten, 2007, pp. 516-517).

En un momento nos advierte, que si queremos acercarnos a las formas que tienen las personas de emparentarse o establecer cercanía-lejanía, debemos preguntarnos

¿Cómo define y construye el pueblo que estudiamos sus nociones sobre la condición de estar vinculado y qué valores y significados les conceden? Me parece que haríamos mejor en utilizar el término “parentesco” (kinship) para caracterizar la relatedness que la gente vive y siente. ... Las ideas acerca de en qué consiste estar emparentado (relatedness) en Langkawi muestran hasta qué punto es culturalmente específica la separación entre lo “social” y lo “biológico” y la reducción de esto último a la reproducción sexual. ... Poco sentido tiene en términos indígenas calificar algunas de estas actividades de sociales y otras de biológicas (Carsten, 2007, p. 536).

La separación entre lo que es biológico y lo que es social, deberíamos entonces, procurar no hacerla a la hora de acercarnos al trabajo de campo y de interpretar la información. Todo acto humano ocurre a un nivel biológico, así como a un nivel social. De forma simultánea. Ambas (y otras) verdades coexisten. ¿De qué nos sirve empeñarnos en dividir lo que no está dividido? ¿Por qué no aceptar las realidades en su complejidad e integralidad, e intentar integrarlas en las investigaciones de esa manera?

Traigo a colación estos apuntes antropológicos sobre la forma de vincularse y emparentarse porque pueden ayudar a interpretar algunas de las experiencias mágicas-realistas que se desarrollan en unas relaciones interpersonales entre los personajes que observé. Formas de relacionarse y emparentarse a través de varias sustancias, de determinar lejanía y cercanía, hay muchas en el corpus. Pero en el trabajo de campo, resultó especialmente interesante observar que el incesto es una conducta que desempeña un papel decisivo en tres de las novelas estudiadas (“Cien años de soledad” (1997), “La casa de las dos palmas” (2013) y “Kafka en la orilla” (2017)). Curiosamente, los acontecimientos de este tipo sirvieron como medio para exponer la realidad mágica.

La RAE define al incesto como las relaciones carnales mantenidas entre parientes entre los que se prohíbe el matrimonio (ASALE & RAE, s. f.-a), y la palabra proviene del adjetivo en latín *incastus* que

significa no-casto (Etimologías de Chile, s. f.). Si las sustancias permiten que los vínculos y parentescos se desarrollan y estén en constante hacer-devenir, primero se podría concluir que una de las funciones de la sustancia es cohesionar y mantener los vínculos dentro de ciertos límites y normas (Carsten (2007) también habla de la existencia de límites en la dinámica del parentesco en Langkawi). Lo siguiente que se puede inferir, es que el acto incestuoso es el que infringe la norma involucrando *a dos personas emparentadas, que comparten sustancia, a quienes se les tiene prohibido “mezclar” sus sustancias*. Por ejemplo, cuando recién se casaron Úrsula Iguarán y José Arcadio Buendía, la mujer no quería consumar el matrimonio porque como sus familias formaban parte de la misma ranchería, ella se temía un castigo divino y parir iguanas o niños con cola de cerdo. Es como si la sustancia se desordenara, como Amaranta cuando

con el acto más desesperado de su vejez, cuando bañaba al pequeño José Arcadio tres años antes de que lo mandaran al seminario, y lo acariciaba no como podía hacerlo una abuela con un nieto, sino como lo hubiera hecho una mujer con un hombre (García Márquez, 1997, p. 272).

Como cuando el Coronel Aureliano Buendía se enamora de la niña Remedios Moscote, o como el amor que sentía Medardo de “La casa de las dos palmas” (2013) por su hermana

Frente a la madre, Medardo permanecía indiferente, a veces bravo por los sentimientos de culpa que esa religiosidad le creara. Demasiado compuesta la vida, demasiado recta y leal a postulados en que no podía creer, o no le convenía creer: en él seguía una sensualidad sin trabas, ante personas y paisajes. La madre nunca podría entenderlo.

—Lucía...

Él la quiso lejanamente próximo, su hermana, el pecado prometido, la prohibición total, el desafío, la continencia enamorada. Ella, la dulce. Ella, la suave. Ella, la que tenía que morir (Mejía Vallejo, 2013, p. 163).

No sobra mencionar que todas estas ocurrencias hacen parte de lo que se calla, porque es tabú, porque da vergüenza, o por como le pasa a Medardo, era incomprensible desde otro punto de vista. El antropólogo Robin Fox asegura en su libro *La roja lámpara del incesto* (1990), que aquellas culturas en donde la prohibición del incesto se promueve vehementemente, como el ambiente que seguramente creó la madre de Medardo y Lucía, hacen que la prohibición difícilmente se cumpla y, por lo tanto, facilitan la transgresión, y aumentan la necesidad de estar regulando y reforzando la norma en todo momento. Al evaluar monografías y trabajos psicoanalíticos sobre la prohibición y práctica del incesto en algunas comunidades, Robin Fox anota que

las sociedades que están contra el incesto también están contra todo lo sexual, y es casi seguro que tengan tabúes contra la masturbación y obsesiones por la virginidad. ... Nada tendrá de sorprendente que todo proceso de angustia desemboque en una cultura preñada de obsesiones, neurosis, horrores y ferocidad sobre el incesto. Su autoperpetuación será un himno que ponga de manifiesto el genio de la cultura humana para descomponer las cosas ... si los seres humanos se empeñan en atormentarse sobre este particular cuando no necesitan hacerlo, bueno... la verdad es que así es como los seres humanos manejan la mayoría de las cosas (Fox, 1990, pp. 45-46).

A lo que se refiere el autor es que si todo lo concerniente a la sexualidad humana fuese tratado de forma consciente y desprovista de juicios de valor, miedos y represiones, la prohibición del incesto no tendría que ser un dolor de cabeza para tantas sociedades, de hecho, no tendría por qué ni ser estipulada explícitamente. Sería un acuerdo social del que las personas se podrían responsabilizar sin tantas trabas y confusiones. La horrorización, el tabú y los castigos en torno a la sexualidad humana en general, son muestra de que somos capaces de ser muy inconscientes de nuestra propia naturaleza y funcionamiento, de que nos es muy sencillo crear sufrimiento y auto-flagelos cuando no sabemos cómo lidiar con nuestra propia humanidad. De parte de las historias del corpus, son muy edípicos, propios de

las tragedias griegas, todos los deseos de proximidad y afecto por hermanos, hermanas, sobrinos, sobrinas, madres, tías, ahijadas y otros. Las novelas que mejor lo pueden atestiguar son “Cien años de soledad” (1997), con el cumplimiento de la profecía final que lleva a la desaparición de Macondo, y “Kafka en la orilla” (1997) con el viaje que emprende Kafka al interior de un bosque onírico-real para reconciliarse con su madre-amante, y con el padre que “asesinó”.

¿No es algo desesperanzador darse cuenta de que los únicos afectos a los que esos personajes pudieron acceder, fueron aquellas proximidades y parentescos frustrados y traumáticos? Afectividades, proximidades e interrelaciones al fin y al cabo desconocidas, inconscientes, y por lo tanto, sobre las que no tenían poder de decisión. Tal vez la magia no sólo sirva para maravillar. *También es útil para horrorizarnos al hacernos enfrentar crudamente con los asuntos más desatendidos y maltratados de nuestra psicología y humanidad.*

Místicos

Muerte. La muerte, sin lugar a duda, hace parte de los procesos “biológicos” de los organismos humanos. Sin embargo, las prácticas y significaciones que se mueven en torno a ese simple acontecimiento son tan complejos y variados, a veces tan confusos, que me pareció apropiado leerle enteramente en su dimensión mística. Para la protagonista del cuento de “Una curiosa historia a orillas de un gran río”, la muerte es el clímax de la vida humana. Se maravilla ante un funeral, una conglomeración de personas que dan muestras de pesar y tristeza, y que rezan por el alma del difunto. Piensa que es una convergencia colectiva hermosa, que se manifiesta en forma de un flujo de energía, puro y unánime (Yoshimoto, 2017).

La protagonista del cuento “Lagartija” presenció unos acontecimientos violentos y extraños que llevaron a la muerte de varias personas a su alrededor, así que estaba más familiarizada que otros con esta inevitabilidad de la vida. Ella asegura que la muerte tiene un olor que se queda impregnado, y esa forma de hablar de la muerte como algo a lo que la vida le cede lugar y energía, se me antojó algo

parecida a la forma en que Arcadio, el primer nieto de José Arcadio Buendía el fundador, experimenta la muerte el día de su fusilamiento:

En la escuela desportillada donde experimentó por primera vez la seguridad del poder, a pocos metros del cuarto donde conoció la incertidumbre del amor, Arcadio encontró ridículo el formalismo de la muerte. En realidad no le importaba la muerte sino la vida, y por eso la sensación que experimentó cuando pronunciaron la sentencia no fue una sensación de miedo sino de nostalgia. ... En ese instante lo apuntaron las bocas ahumadas de los fusiles, y oyó letra por letra las encíclicas cantadas de Melquíades, y sintió los pasos perdidos de Santa Sofía de la Piedad, virgen, en el salón de clases, y experimentó en la nariz la misma dureza de hielo que le había llamado la atención en las fosas nasales del cadáver de Remedios (García Márquez, 1997, p. 123-124).

Cuando las muertes no ocurren bajo esas violencias, las prácticas para honrar y rendir respeto aparecen, como cuando el fundador José Arcadio Buendía fallece, y Cataure, el wayuú antaño trabajador y cuidador de la casa, llega a visitarle, y se dirige a él como rey. O como muestran las primeras imágenes de la película “Presagio” (1974):

Figuras 47 a 50

Prácticas de cuidado a la muerte en “Presagio” (1974)



Nota¹³.



Entonces, cuando el acto de morir ocurre de forma natural y las personas pueden darle el tratamiento que se considera apropiado, la humanidad tanto de la vida del difunto como de quienes le rodean se enaltece. Mientras que cuando la muerte está imbuida de violencia, la humanidad corre peligro. Prueba de ello es que pasaron muchos años para que el Coronel Aureliano Buendía muriera, y no murió frente al pelotón de fusilamiento ni el campo de batalla. Desde que la guerra se tragó su vitalidad y fue su única motivación para existir, hasta cuando se firmó el armisticio de Neerlandia y pasaba los días encerrado en el cuarto de Melquíades haciendo y fundiendo una y otra vez pescaditos de oro con las monedas de la pequeña fortuna que le quedó, el Coronel Aureliano Buendía sobrevivía día a día como muerto en vida. Vivió lleno de impotencia, vergüenza, rabia y falta de amor. En alguna ocasión le dice a su madre que no morimos cuando se debe sino cuando se puede, y el día que murió y vio a un circo pasar por Macondo, sintió un atisbo de nostalgia por los días en que su padre lo llevó a conocer el hielo:

Vio los payasos haciendo maromas en la cola del desfile, y le vio otra vez la cara a su soledad miserable cuando todo acabó de pasar. ... Entonces fue al castaño, pensando en el circo, y mientras orinaba trató de seguir pensando en el circo, pero ya no encontró el recuerdo. Metió la cabeza entre los hombros, como un pollito, y se quedó inmóvil con la frente apoyada en el tronco del castaño (García Márquez, 1997, p. 240).

El Coronel no murió de golpe. Desde que dejó su vida en la guerra los días le iban recordando que estaba muriendo poco a poco, y sin humanidad. Prueba de esa lenta muerte en vida, puede ser la forma en que con los años perdió las habilidades (que tan sorprendentes resultaban para su madre cuando era un niño) de predecir el deceso de alguien, las fatalidades del hogar o de presentir la proximidad de algún intento de homicidio por parte de sus enemigos. Para Úrsula la confirmación de su muerte en vida le llegó el día en que el Coronel intentó suicidarse y la bala que apuntó a su pecho no lo mató. En ese instante, la leche que la madre intentaba hervir en la cocina no llegaba a su punto de hervor y se llenó de gusanos. ¿Es la leche un símbolo de la maternidad y la vida, y los gusanos de la tierra en la que estaba lapidándose la vitalidad del Aureliano? En ese instante, Úrsula ve el espectro envejecido de su marido, y concluye que lo mataron a traición y no le cerraron los ojos. ¿La guerra lo traicionó y no pudo hacer caso omiso de sus horrores? Tal vez desde el día de su nacimiento, en el que Úrsula se estremeció con la mirada penetrante, profunda y ausente de llanto que le arrojaban sus ojos, se sabía que el destino del Coronel era tener una relación turbia con la vida, y por lo tanto, con la muerte.

Otros eventos inexplicables en torno a la muerte bien interesantes, aparecen en “M/T y la historia de las maravillas del bosque” (2007). Son varias las muertes sobre las que se habla en las leyendas fundacionales del pueblo de Ose. Destacan especialmente la de Destructor, de quien se dice que el día de su muerte, el árbol de barro bajo el que se balanceaba y sobre el que divisaba al pueblo cada mañana, amaneció arrancado. O cuando los otros fundadores fueron llamados desde el más allá por Destructor para morir, se dirigieron en silencio y de forma unánime a un camino enlozado construido por ellos mismos que se encontraba en el interior del bosque, a recorrer la pasarela en círculos mientras sus cuerpos desaparecían poco a poco. También es curiosa la historia del chico Doji, animador y cerebro de las revueltas campesinas de Ose y de las poblaciones aledañas contra la señoría: una vez terminada la revuelta y habiendo engañado a los oficiales, le anuncia a su madre que su tarea ha sido resuelta, y debe ir ahora a encontrarse con el líder que le había precedido y ya había muerto,

Meisuke Kamei. Encerrados en una habitación, hijo y madre, el niño entra en un estado meditativo, su cuerpo se eleva, se retuerce y envuelve en una membrana blancuzca como una crisálida, su figura se difumina y así su cuerpo desaparece. Desde entonces, se dice que el alma de Doji a veces se puede escuchar riendo y corriendo por el bosque.

La relación entre los procesos de la muerte con los lugares y espacios físicos también aparece cuando José Arcadio Buendía (el hijo de Úrsula y José Arcadio que se fue con los gitanos) muere y su cadáver queda impregnado de un fuerte olor a pólvora que no se apacigua sino hasta que la compañía bananera construye una fortaleza de hormigón sobre la tumba. O cuando Melquíades recibe a la muerte intencionalmente sumergiéndose y dejándose llevar por el río, y se le entierra cuando los procedimientos con mercurio apropiados ya se han hecho. ¿Acaso morir es el último servicio que la tierra nos patrocina y, por lo tanto, el último acto hacia ella que podemos y debemos llevar a cabo con respeto y propiedad?

La última observación digna de mención al respecto de la muerte, es algo que tal vez parezca una obviedad o, tal vez, una contrariedad. La muerte es una parte fundamental de la vida, como dice el yogi Sadhguru, si algo nace, eso significa necesariamente que puede (o tiene que) morir. Así que no es sólo una parte inevitable de la vida, es algo necesario para que la vida exista. El espíritu del bosque recreado en “La princesa Mononoke” (1997) ilustra esa verdad:

Figuras 51 a 54

Los espíritus lobo hablando del Espíritu del bosque y la vida y la muerte



Nota¹⁴.

Oshima de “Kafka en la orilla” (2017), también señala esta naturaleza de las cosas al decirle a Kafka que el mecanismo del mundo se basa en la pérdida y la decadencia, y que además eso es lo que determina nuestro devenir como personas. Incluso, va más allá al explicarle, con una analogía muy sencilla, cómo en nuestras vidas estamos experimentando una y otra vez pérdidas de todo tipo, y podemos lidiar con ellas de forma consciente e intencional

—Cada uno de nosotros sigue perdiendo algo muy preciado —dice cuando el teléfono deja de sonar—. Oportunidades importantes, posibilidades, sentimientos que no podrán recuperarse jamás. Esto es parte de lo que significa estar vivo. Pero dentro de nuestra cabeza, porque creo que es ahí donde debe estar, hay un pequeño cuarto donde vamos dejando todo esto en forma de recuerdos. Seguro que es algo parecido a las estanterías de esta biblioteca. Y nosotros, para localizar dónde se esconde algo de nuestro corazón, tenemos que ir haciendo siempre fichas catalográficas. Hay que limpiar, ventilar la habitación, cambiar el agua de los jarrones de flores. Dicho de otro modo, tú deberás vivir hasta el fin de tus días en tu propia biblioteca (Murakami, 2017, p. 580).

Otras demostraciones que indican que la vida es un devenir de muertes y renacimientos, de transformaciones una tras otra, es el proceso de ceguera y recuperación de la visión de Zoraida de “La casa de las dos palmas” (2013), y el viaje de Kafka desarrollado en toda la novela. La primera porque después del derrumbamiento de su matrimonio, Zoraida logra encontrar una forma nueva de ver al mundo y relacionarse con él, y es en ese preciso instante de la vida cuando recupera la visión. El segundo porque no es sino hasta que el chico logra desentrañar todos sus dolores, emprender un viaje hasta las profundidades de un pueblo mágico-onírico, y volver antes de quedarse encerrado en él para siempre, que logra estar en paz con sí mismo y su existencia. Como se da cuenta Efrén Herreros de “La casa de las dos palmas” (2013): “—<<Somos un puente de unión, toda vida nace sobre la tumba de otra.

Si es vida, si es tumba, si nace>>” (Mejía Vallejo, 2013, p. 454)... Y la primera tumba sobre la que cada una nace es, desde luego, la propia.

Noche Y Sueños. Banana Yoshimoto (2017) en tres cuentos de su libro, ilustra muy bien cómo durante la noche, con su oscuridad, silencios y la aparición (o no) de la luna, la realidad se estira, se contrae o se remueve. En el cuento “Recién casados”, el protagonista de la historia realiza un viaje en tren mientras está en estado de ebriedad y mantiene una conversación con un curioso personaje. Para él la realidad en ese momento parece distorsionada y como si estuviera ocurriendo en otra dimensión, pero no se lo atribuye todo al alcohol. En el cuento “Lagartija”, la pareja va a un pueblo remoto y budista en medio de la noche; se fijan en las edificaciones, caminos y templos, y notan que de noche todo adquiere una forma diferente. Lo que les hace tener una actitud esperanzadora y no temerosa es la realización de que la mañana que está próxima hará renacer al mundo que caminan. En el cuento “La espiral”, la cita del chico y la chica ocurre en una tienda a oscuras en medio de la noche. Se sienten en la intimidad de los objetos y perciben a las palabras resonando en el silencio, dicen. Cuando el chico se dirigía hacia la tienda, cuenta que

Las calles estaban oscuras y desiertas. El viento otoñal interpretaba el papel principal. Por más esquinas que doblara, me encontraba en todas partes con la misma y triste noche iluminada por la luna. El tiempo se había estancado de un modo extraño en medio del aire diáfano. La fresca brisa arrastraba consigo pensamientos que no iban a ninguna parte. Se remansaban entre los edificios creando densas tinieblas (Yoshimoto, 2017, p. 57).

Mientras que esta percepción de lo nocturno tiene que ver con el mundo psicológico del personaje, en “La casa de las dos palmas” (2013) el sentido otorgado a la noche hace parte de lo paranormal:

Los discos fueron sonando lo que deseaba escuchar. Y el susurro de otro asombro:

—Anoche oí los pasos de los pumas, oí cómo rugían al pie de los farallones.

- Y la paloma negra voló.
- También escuché sus aletazos.
- Se asustarían con los pumas sueltos.
- Ellos se asustaron, la paloma negra les gana.
- Estás delirando, Natalia.
- Nadie sabe lo que pasa en la noche (Mejía Vallejo, 2013, p. 327).

Un posible malentendido que puede surgir al referirse a la oscuridad de la noche, es confundirla con un medio en el que reina la ausencia de la vida, pues las noches son escenarios que, además de ocurrir a lo largo de más o menos doce horas de las veinticuatro, son tremendamente fértiles y propicios para mostrar las dimensiones de la vida que no aparecen a la luz del día. Esa idea de oscuridad como ausencia de vida se hace tangible cuando el Espíritu del Bosque de “La princesa Mononoke” (1997) es “asesinado” por los humanos. Las balas decapitan su cuerpo, y la muerte y una oscuridad sepulcral empieza a expandirse por el bosque, el mundo y más allá. El Espíritu del Bosque entra en un estado de muerte absoluta para sí mismo y para todo lo que le rodea porque no hay otra forma de preservar la vida en un mundo en el que los humanos destruyen todo a su paso. Se extiende una nada de la que es imposible escapar. Pero una vez San y Ashitaka le rinden respeto a la muerte misma, al vacío sepulcral e infinito que se había extendido, elevando hacia el cielo la cabeza decapitada del animal que encarnaba al Espíritu del Bosque, la vida vuelve a florecer. Porque, realmente, lo que había sucedido, era que el Espíritu del Bosque les estaba demostrando que, más allá de toda destrucción absoluta, está la fuerza omnipotente de la creación misma. Que la oscuridad, la dadora de vida, realmente no discrimina entre humanos, animales, u otros organismos. La muerte de uno u otro le da igual. Quien se sepa mover por esa dualidad de la vida, como Ashitaka y San, es quien logra vivir de verdad, y no sólo sobrevivir.

El yogi Sadhguru explica que la oscuridad no es un fenómeno tan simple como parece, al introducir el concepto de Shi-va, que significa literalmente lo-que-no-es, una no-cosa. Enfatiza que esa es, de hecho, la fuente de la creación misma. Para explicarse propone un ejercicio al/la lector(a):

Podría empezar simplemente mirando hacia el cielo de la noche. A primera vista, observa la luna, ese misterioso orbe que ha fascinado a amantes, poetas y místicos a lo largo de los tiempos. También observará un resplandor de estrellas, algunas radiantes y otras vagamente luminosas. Pero si continúa observando, lo que gradualmente empezará a notar es que lo que hay en medio del brillo de las estrellas es vacío. Una enorme expansión dentro del que las estrellas son simplemente un pequeño fenómeno. Estrellas, soles, planetas, todos estos cuerpos celestes van y vienen. Sistemas solares enteros vienen y van. Pero ese oscuro vacío permanece. Aquello que es, necesariamente es finito. Pero aquello que no-es, sólo puede ser oscuridad. ... A medida que se progresa en yoga nos referimos a lo divino como oscuridad. Eso es Shi-va, esa interminabilidad, esa infinitud negra. ... Shi-va es aquello que no es. Shi-va es un vasto torno hecho de no-algo (*no-thingness*) dentro de lo que la creación ha ocurrido (Sadhguru, 2017, p. 20).

Es normal que la noche, al ser la portadora de la oscuridad, de la inmensidad e infinitud del cosmos y la creación, nos atemorice, nos intimide y, al mismo tiempo, nos fascine y sorprenda de la forma en que lo hace. Cuando El espíritu del bosque de “La princesa Mononoke” (1997) salía por el bosque en las noches con luna, se referían a él como El caminante nocturno. Me gustaría llamar la atención sobre la forma en que, durante esas caminatas del espíritu, así como en otros momentos de la película, aparece la luna.

Figuras 55 a 60

El Caminante Nocturno y la luna llena



Nota¹⁵.

Me detengo en la luna porque ese “satélite natural” que pareciera que desde siempre ha acompañado a la tierra, es un elemento clave para nuestra humana percepción y sensibilización de la inasible noche. En “M/T y la historia de las maravillas del bosque” (2007) también aparece la luna entre episodio y episodio, casi como quien no quiere la cosa, como si fuese un elemento de decoración. Muchos de los eventos del libro suceden durante una luna llena, a veces se menciona a la luna nueva y otras a la luna menguante y creciente. En “Kafka en la orilla” (2017), Kafka nota la presencia de la figura espectral de la señora Saeki, esa mujer con la que tiene relaciones madre-hijo-amantes del tipo de las de Edipo, se aparece contrastada contra la luz de la luna. Kafka nota que el espectro es de un tiempo muy

anterior, de cuando la señora Saeki tenía quince años, también se da cuenta de que está cargado de recuerdos y le parece que le hace perder la noción del tiempo.

Estas apariciones de la luna en las historias hacen parte de lo que no se dice, así que ¿cómo interpretarla? Dudo mucho que los narradores simplemente deseen ser fiel a la ocurrencia de los fenómenos astrofísicos cotidianos para dotar de “realismo” a las historias. Probablemente la forma en que se aprecie y piense la luna en la Ciénaga grande difiera de la forma en que la experimentan los habitantes antioqueños aledaños al río San Juan (ubicación aproximada de “La casa de las dos palmas”) y, seguramente, esas dos difieran de la forma en que la concibe la población indígena japonesa Emishi (de dónde es originario Ashitaka). Como el tema en sí mismo habría implicado una investigación amplia y rigurosa, me limité a leer estas apariciones de la luna a la luz de una “fuente de interpretación mística” cuya historia e iconografía involucra elementos y significaciones muy antiguas, presumiblemente varias de ellas no sólo occidentales, sino también orientales: el tarot.

Figura 61

Carta de la luna del tarot de Marsella (izquierda) y del tarot Raider-Waite



Nota. Tomado de *Tarot de Marsella*, s. f., y *Rider-Waite*, 1910, Fuente: <https://angelorum.co/card-meanings/7-facets-tarot-moon-card/>. Todos los derechos reservados.

De acuerdo con Sallie Nichols (2019), una estudiosa de los arquetipos del tarot siguiendo la línea de Carl Jung, la luna encarna la energía de la Diosa, de la naturaleza misma y su orden caótico (o silvestre, diría Lévi-Strauss). Pero además

La Diosa Luna de la Terrible Noche es también la dadora de sueños, la reveladora de misterios escondidos. ... A diferencia del sol, que es brillante, confiable y cálido, la luna es pálida, inconstante y fría. Aún así con su iluminación podemos ver sombras hasta ahora desconocidas. Mientras que los objetos a la luz del sol se destacan nítidamente como entidades separadas con formas firmemente definidas, bajo el pálido brillo de la luna estas categorías hechas por los humanos se disuelven, ofreciéndonos una nueva experiencia de nosotros mismos y del mundo. ... Al principio es atemorizador encontrar que nuestro mundo limpiamente compartimentalizado se disuelve en un flujo de resplandor lunar, pero a medida que nuestros ojos se acostumbran a las revelaciones de la luna, nuestros miedos, también, empiezan a disolverse entre maravilla y asombro (Nichols, 2019, p. 431).

Se dice que la carta de la luna en el tarot le habla a sus consultantes y lectores sobre esos episodios de la vida humana en donde nos encontramos con La Terrible Noche del inconsciente oculto. Quien la saca, se ve a sí mismo recorriendo un camino largo, dirigido hacia un terreno montañoso y desconocido. Sin embargo, antes de llegar allá, debe atravesar un lago con una langosta adentro, unos perros guardianes y unas torres que parecen de vigilancia. El primer atisbo de la carta es desesperanzador, se siente una soledad profunda. Es otro de aquellos momentos en donde decidir si retroceder o avanzar con "fe" hacia lo desconocido de la vida humana es el desafío fundamental. Pero, ¿"fe" de qué? Lo único que emana luz en esa imagen es una luna con un rostro ¿benevolente o indiferente? Como dice Nicholls, los ojos se van acostumbrando a ese resplandor. Poco a poco la luna se va presentando como una Diosa madre, es lo único que queda cuando el terreno humano es desolado y cruel, ella nos acompaña cuando lo único que hay por ver son nuestros propios terrores, la vemos

cambiando con sus fases, pero también notamos su quietud. De pronto, quien consulta la carta se encuentra con que una de las inconstantes de la vida es el cambio, la evolución. Al final entendemos que nuestro poder durante La Terrible Noche reside en lograr alquemizar de la forma más consciente posible lo que aparece ante nuestros ojos en función de nuestro camino de transformación.

Por todo esto, no considero que sea coincidencial el hecho de que en “La princesa Mononoke” (1997) al observar el bosque en las noches, se aterrorizaran con el Caminante Nocturno y las formas desconocidas que movilizaba en las noches de luna. Ni tampoco el que Oe a los diez años hubiese experimentado un contacto con lo divino (o el espíritu), entre consciente e inconsciente, en medio del bosque durante un plenilunio. Tampoco creo que sea gratuito el que fuese a la luz de la luna que ocurrieran los encuentros de Kafka con su joven madre-amante, que fuera en horas de la noche y en soledad en donde sus heridas afectivas subconscientes emergieran para ser sanadas.

Pero no son tan frecuentes las ocasiones en donde la luz de la luna auxilia a nuestros ojos despiertos y a nuestra mente consciente a lidiar con lo que no podemos ver. La noche, al ser experimentada la mayor parte del tiempo desde el acto de dormir, implica que gran parte de la sensibilidad hacia la realidad durante esos momentos del día, sea dirigida por el inconsciente y el subconsciente. Los rastros de esa experiencia, que mucha veces nos dedicamos a descifrar, son los recuerdos que tenemos de los sueños a la mañana siguiente. Pero a pesar de que es con la luz del día con la que nos despertamos, a veces el acto de soñar no deja de atemorizar a quien sueña, pues siguen haciendo parte de lo desconocido y lo no-visto:

Temes a la imaginación. Y a los sueños más aún. Temes a la responsabilidad que puede derivarse de ellos. Pero no puedes evitar dormir. Y si duermes, sueñas. Cuando estás despierto, puedes refrenar, más o menos, la imaginación. Pero los sueños no hay manera de controlarlos (Murakami, 2017, p. 178).

Aunque a veces aquello que se sueña se usa para designar a lo que se quiere catalogar de mentira e invención, como cuando los viejos de la aldea de Ose le decían a Oe que esas historias de sombra por las que estaba preguntando, habían sido un “simple” sueño colectivo. ¿La ambigüedad de su respuesta era intencional? O también puede que lo soñado tenga que ver con lo que se delira y alucina, como cuando a Macondo llegó la enfermedad del insomnio y les habitantes estaban en un estado de “alucinada lucidez” (García Márquez, 1997). Unes veían los sueños de otros, y todo empeoró cuando la situación escaló en la enfermedad del olvido.

La experiencia de soñar compartido o colectivamente destacó en el corpus, y ocurrió no sólo en la forma de los dos ejemplos anteriores. El cuento “Soñando con kimchi” de Banana Yoshimoto (2017) se trata de una pareja con problemas interpersonales, y la forma en que con un sueño que comparten de forma inesperada una noche, logran resolverlos y hablar. En “M/T y la historia de las maravillas del bosque” (2007) se cuenta que, cuando murió Destructor, la aldea se sumió en el luto y la inactividad. Hasta que una noche, Ooba la esposa de Destructor, se apareció en los sueños de todos los habitantes y compartió un mensaje que enviaba el hombre: después de tres años de luto, debían reiniciarse los trabajos inmediatamente. A la mañana siguiente, la totalidad de la aldea abrió los ojos al mismo tiempo.

También puede ocurrir que los sueños ayuden a resolver y cerrar episodios inconclusos del pasado. Como cuando Nausicaä logró recordar a través de un sueño que, siendo muy pequeña, cuando su madre y su padre (los reyes del Valle del viento) la llevaban de un lado para otro a explorar lugares y a conocer criaturas, entabló amistad con los ohmu. Gracias a ese sueño detuvo una sangrienta batalla contra ellos y su exterminio.

En últimas, el mundo onírico y subconsciente constituye un medio muy fructífero para conectarse al espíritu de las cosas, y es, al mismo tiempo, un fenómeno escabroso y nada fácil de dilucidar. Podríamos dar un paso atrás, cerrar los ojos, y no necesariamente entrar a ese mundo. Como cuando Eréndira no se escapa con Ulises por temor a los poderes adivinatorios de su abuela a través de

los sueños. Y es que no tendríamos que dar un paso adelante en esa dirección si no quisiéramos. Pero, si por el contrario, decidiéramos entrar, hay mucho por ver, entender y experimentar.

Espero que con todo lo visto arriba, quienes leen con el objetivo de pensarse su propia narración mágico-realista, hayan logrado reconocer algunos de los contenidos y temáticas a desarrollar en sus historias. O hayan logrado pensar en otros lugares comunes y posibles. Lo extranjero, las relaciones sexuales, la sustancia, la muerte, la noche y los sueños, son sólo algunos de los contextos en los que se pueden poner en escena nuestras sensibilidades mágicas de la realidad. Les narradores y los tiempos descritos al inicio del capítulo, también son muy útiles para pensarse el corte y presentación que se pueden utilizar para darle vida a esas sensibilidades. A quien lee: ¿se le ocurre en este momento algo que valga la pena ser expresado sobre su propia experiencia mágica-mística de la realidad?

Magia Y Realidad

Al proponerme sintetizar las ideas generales a las que llegué al buscarle una respuesta a la cuestión de *qué son las historias mágico-realistas*, y cuáles son sus posibles formas, en primera instancia, llegué a estas preguntas: según lo que descubrí, ¿qué es lo mágico y qué es lo realista? ¿cómo saber qué es qué en nuestras propias experiencias de vida? Cuando la tutora me sugirió definir magia desde mis hallazgos, solucioné que debería primero pensarme qué es lo que defino por realidad, porque en el momento me pareció difícil concretar una idea sobre magia. Preferí preguntarme primero por su opuesto. Al hacer esto, me di cuenta que, cuando me acerqué a los antecedentes de la investigación, di por sentado que cuando se hablaba de realidad, se hacía referencia a la verosimilitud. Pero entonces recordé a los autores del boom, y a su inquietud por el problema ontológico de cómo se percibe la realidad, y qué es la realidad. Me había llegado el momento de hacer lo mismo.

Una de las primeras cosas que me llamó la atención al proponerme esta empresa, fue recordar que desde la psicoterapia a veces se habla del “fake it till you make it”, lo que traduciría a “fíngelo hasta que suceda”. Uno de los atributos más maravillosos de los sistemas nerviosos es la neuroplasticidad. Esto funciona a favor de las psicoterapias cuando una persona quiere hacer un cambio en sus hábitos,

disposiciones o respuestas, pero no tiene los recursos cognitivos y emocionales para hacerlo. El “truco” está en que la persona en cuestión responda diferente en medio de un escenario imaginario o supuesto, o en una situación a escala pequeña, y con esa demostración “le haga creer” o le demuestre a su sistema nervioso que existen posibilidades diferentes de reacción y respuesta a situaciones abrumadoras. Desde el instante en que se responde diferente a una situación de escala pequeña o imaginada, y no como se había hecho antes, se empiezan a crear nuevas conexiones neuronales que, con el tiempo y práctica, desencadenan en nuevos patrones de emoción, pensamiento y comportamiento.

Cuando me enteré de esto, me pareció que el concepto de lo que es real (así como el de la objetividad en ciencia) es maleable y enteramente dependiente de las experiencias subjetivas. ¿No es maravilloso cómo un escenario imaginado tratado de forma terapéutica puede dotar al cerebro de la resiliencia y los recursos que necesita en su vida diaria? ¿Acaso por ser imaginario el escenario deja de ser real el aporte a la estructura nerviosa? No creo. Esto me hizo pensar que no debía subestimar de ninguna manera el poder de la fantasía y de las *ficciones* en nuestras vidas.

Sobre las ficciones, y desde la antropología actual, destacan los trabajos hechos por unos académicos estadounidenses y europeos que se recopilan en el libro “Fiction as method” (2017). Allí se explica que a las ficciones humanas se les puede tratar como un medio fructífero para entender, recrear y explicar *la realidad dada*, así como un proceso básico que le da vida a *las realidades mentales y simbólicas que nos permiten construir mundos posibles*. Así que conciben a las ficciones, o a los procesos de ficcionalización mental, como (1) un método para construir cotidianidades, y (2) como un destino, como las proyecciones a futuro que son posibles, y *que podemos poner en práctica* para seguir construyendo mundos y realidades.

Los aportes que ofrecen la biología, la psicología y la antropología sobre cómo los seres humanos construimos la realidad, y sobre el papel primordial que cumplen nuestros sistemas nerviosos

en el proceso, es clave. *La realidad como objeto aprehensible en un laboratorio no existe, la realidad se forma en nuestros ojos, involucra a nuestras pieles y a nuestros universos de significado subjetivos. Para mí, entonces, la realidad no puede ser definida si no se tienen en cuenta los poderes humanos de la percepción y de la creación.* Sadhguru explica cómo se entiende esto desde el punto de vista yógico:

Esto es lo que en la antigüedad llamaban Maya. Maya no significa ilusión, a pesar de que las interpretaciones suelen reducirla de esa manera. Simplemente significa que nuestra experiencia de vida es relativa. Los neurocientíficos modernos lo confirman. Esto no significa que la realidad no exista; simplemente quiere decir que no la estamos viendo como es. Es por esto por lo que esta tradición habla tanto del 'karma'. Y es por esta razón por lo que frecuentemente hablo de la importancia de la 'responsabilidad'. Puesto que los actos de ver, escuchar, oler, saborear y tocar el mundo son su responsabilidad; son su karma; es el destino que usted ha escrito por usted mismo, inconscientemente. Es su creación (Sadhguru, 2017, p. 25).

En términos de esto qué puede significar para el quehacer antropológico, me hace afirmar que si una se propone investigar la realidad, habría que chequear en primer lugar *qué tan dispuesta se está a observar sin juicios de valor y a honrar la realidad o verdad de otros.* En segundo lugar, habría que aceptar que es idílica e inalcanzable la pretensión positivista de describir y descubrir a La Realidad Tal Cual Es. Más aún: como creo que la realidad está compuesta de la diversidad y abundancia de experiencias subjetivas, pienso que es importante *aceptar que cuando nos permitimos encontrar(nos) con la realidad de otro, la comprensión de esta, va a estar determinada por el lugar que ocupamos en ese encuentro.*

Por esta razón, concluyo que si yo como investigadora o antropóloga logro una comprensión sobre otro, lo hago desde un lugar propio de enunciación, desde una realidad particular y específica. Para mí esto no significa que el trabajo antropológico sea narcisista o algo por el estilo. Más bien todo lo contrario. A la fecha, considero que el oficio antropológico se trata de *entrenar la sensatez sobre quién*

es una y de dónde parte para curiosear sobre el universo de lo humano, y al mismo tiempo, aprender a abrir los espacios para que otros hablen desde su autenticidad y experiencias de vida, sin olvidar que el respeto y el agradecimiento frente a los encuentros son fundamentales. Para llegar a entender esto, para mí fue clave reconocer que “lo subjetivo” no es necesariamente malo y corrompe al producto investigativo final. De hecho, es en esas particularidades que está nuestro potencial para construir conocimiento, y sobre todo para poner en práctica una forma humana de hacer antropología. Desde lo que estudié en el pregrado, y con lo que descubrí con mi trabajo de tesis, puedo decir que la práctica de la(s) antropología(s) desde la transparencia, la confianza y las conexiones genuinas entre seres que ocupan lugares diversos, es crucial en el mundo actual.

Así que después de pasar por todas esas realizaciones sobre lo real, lo defino como todo lo que un sistema nervioso puede procesar, sentir, ponderar y entender. Todo lo que puede moldear y estudiar, de lo que puede obtener información. Es todo sobre lo que el sistema nervioso puede decidir. Eso significa que lo real no está compuesto únicamente por un ambiente y el tejido social que lo habita-construye, lo real son también todas las estimulaciones, sensaciones y reacciones que tienen los cuerpos y los organismos a nivel interno.

Esta definición de realidad, me permitió transitar a una precisión final sobre lo mágico: la magia es el proceso que involucra a toda aquella posibilidad a la que nuestro sistema nervioso se abre —no sin dolor o dificultad—, que integramos a nuestro universo de significado, y que nos permite, además, multiplicar los mundos posibles de la realidad a nivel mental, y en muchas de las ocasiones también, a nivel práctico.

Cuando las personas quieren aumentar su masa muscular, se ejercitan en rutinas que estiran y estrechan los tejidos de los músculos casi hasta romperlos. Descansan unos días de la rutina para que el tejido sane y crezca, y finalmente se vuelve a ejercitar el músculo. Esto es comparable con lo que sucede con el sistema nervioso: nuestros universos de significado tienen unas formas y disposiciones concretas,

en algún punto nos vemos enfrentados a una situación antes no experimentada, la crisis nos lleva a reaccionar o a actuar, y a pesar de lo difícil y la mucha energía gastada por el organismo, al final se integran nuevos aprendizajes a la estructura. *Nuevas posibilidades y dimensiones empiezan a formar parte del universo de significado.* Es decir, de la realidad percibida, experimentada, y dada. Para mí, este es el primer elemento que conforma a la magia: *las nuevas posibilidades y formas de la realidad que aparecen ante nosotros cuando nuestras sensibilidades y comprensiones sobre la vida se han agudizado.* La magia se compone de esas experiencias que nos estrujan el cerebro, nos incomodan los cuerpos y nos hacen picar la piel. A veces esas experiencias se sienten como romperse a una misma por completo, cuestionar cada acto, pensamiento y emoción, para lograr parirse de nuevo y renacer. De esos episodios *se sale con nuevos ojos para mirar al mundo, con nuevas palabras para hablar de él, y con la sensación de maravillamiento por poder hacerlo.*

La capacidad de trascendencia, de agudización y re-evolución de las sensibilidades y comprensiones es una parte de lo que defino como magia. La otra parte de mi definición tiene que ver con la capacidad creativa de nuestros sistemas nerviosos. Si se lee bajo la propuesta de los acoples estructurales del mundo social y ecosistémico, podría plantearse que el ambiente envía unos estímulos, y los organismos, con base en la nueva información descubierta, realizan unas apropiaciones estructurales y orgánicas-somáticas. La creatividad entra a jugar en el concepto, cuando esa nueva apertura de mundo nos permite *producir sentidos, significados y creaciones intelectuales que antes no estaban presentes o no eran posibles, creaciones que a su vez pueden influir en la forma en que pensamos, sentimos y actuamos sobre el mundo mismo.*

La magia es el acto de abrirse, repensar y resignificar al universo desde la propia consciencia y experiencia, y a la vez, la aparición de mundos posibles desde la cognición y el intelecto, que puede que se hagan efectivos en la práctica.

Si la magia es aquello de lo que no somos conscientes y a lo que abrimos nuestras sensibilidades, y que nos maravilla, llegamos a un punto en que reconocemos que la infinitud del universo es inasible, y que la gran mayoría de cosas que nos ocurran y sucedan a nuestro alrededor, en el fondo no las conocemos tan bien como creemos. Así que podemos empezar a hablar de lo místico, es decir de lo oculto, de lo misterioso, implícito e innombrable. Por esta razón, en algunas partes de este texto acompaño a la idea de lo mágico con lo místico. Al escribir el apartado de los escenarios comunes en donde aparece la magia, me di cuenta de que la división entre los acontecimientos místicos y no místicos es útil solamente en función del orden de la información en este texto, y por mucho, para hacer más fácil la comprensión de lo mágico y lo místico. Pero en realidad, así como Carsten (2007) reconoce que es innecesario y desorientador dividir categóricamente los acontecimientos humanos entre “los biológicos” y “los sociales”, admito que no sirve de mucho, para la vida experimentada, señalar a ciertos acontecimientos de místicos y a otros no. Cada experiencia humana o acontecimiento, ocurre en varias dimensiones de forma simultánea. Muchas cosas son verdad al mismo tiempo. Lo biológico, lo social, lo espiritual, lo psicológico, etcétera, conviven colateralmente en la misma realidad. Cada situación se puede leer en su dimensión mística, o simplemente se puede decidir dirigir la mirada a otro lugar. *Y lo que acá nos convoca, es cómo podemos leer las sensibilidades y experiencias de lo inexplicable en unas piezas literarias y cinematográficas.*

La empresa de definir realidad y magia, me hizo encontrar que la experiencia humana es diversa y abundante, que la lógica cartesiana y científica se queda corta para intentar aprehenderla, porque en los universos sociales y naturales *operan unos mecanismos que hemos olvidado o desconocemos, que “la realidad de las cosas” siempre está desafiando a nuestro sentido común y a las certezas, y que darse cuenta una y otra vez de que el mundo es infinito en comparación a nuestros universos de significados limitados, es la experiencia más realista y a la vez más maravillosa que podemos tener. Por eso lo realista es al mismo tiempo lo más mágico.* Para acercarnos a una cosa y otra podemos entrenar la

sensibilidad, y creo que entre más nos familiaricemos con el potencial de nuestras sensibilidades, estaremos cada vez más cerca de realmente ser humanos. Como apareció en “La casa de las dos palmas” (2013), por nombrar un ejemplo: realmente lo que es real o irreal se imbrica y confunde en el tiempo-espacio de las cosas:

Tal vez no se distinguiría la realidad, o la irrealdad consistiría en otra realidad con leyes propias. Porque también tenía sus leyes el caserón, sus ruidos inconfundibles: los que producía el viento en hendidias, rincones y tejados; el que por las mañanas al abrir ventanas y puertas se escapaba después de haberse guarecido en la noche; el que cada cual le adjudicaba según su miedo o su esperanza, pasos en la oscuridad, gemido de alma en pena, vibrar de una guitarra ausente. El amor. El olvido. Y toda la precariedad del ser humano, todas sus limitaciones en el sabor, en el olor, en el tacto, en lo que ya no podría oírse, en lo que no podría verse ni tocarse, en lo que también estaría imposibilitado para el sueño. Y para la imaginación, la otra posibilidad igualmente limitada. Y para la ensoñación, ese último sentido que debería sobrevivir, tal vez, si la vida lo permitiera (Mejía Vallejo, 2013, p. 86)

Estas definiciones de magia y realidad, me ayudaron a entender que en todas las narrativas que estudié, crear y comunicar mundos posibles valiéndose de la magia puesta en diálogo con lo realista, *tiene la función de preservar, de una u otra forma, la diversidad de la vida en un mundo de cambios acelerados que ponen en peligro la pervivencia cultural de lo local.* Como dije al inicio de este capítulo, la función de la magia, o más bien, de crear historias mágicas-realistas, es *manifestar un lugar de enunciación local o subjetivo. Es apremiante la búsqueda y construcción de nuevos lugares y valores para las cosas que componen al universo natural, social e individual, que reconecten con la esencia de las vidas vividas, que resistan a la tendencia en el nuevo mundo neoliberal y globalizado de valorar las vidas en función de la acumulación, la fluidez de capitales y la acumulación de riquezas.* Se pudo notar una fuerte resistencia a las prácticas de violencia, despojo, alienación, y desconexión del propio estado

humano que se hacen visibles durante la segunda mitad del siglo XX. Al hablar al respecto, valiéndose de la creatividad y del ejercicio de imaginar mundos y sentidos posibles a través de la fantasía y del espíritu de las cosas, de una u otra manera, acerca a creadores y espectadores *a una realidad profunda de la propia humanidad. Por eso, considero que una narrativa mágica-realista, es ese tipo de narrativa que se vale del poder percibir, imaginar y plasmar la magia de la realidad vivida y que se quiere vivir. Son narrativas que, además de caracterizarse por utilizar los narradores, los tiempos y lo escenarios ya descritos, comparten el propósito de conectarnos con la realidad posible, a veces oculta, y profunda de las cosas.*

Finalizo recordándole a la lectora que, la invitación a pensarse los elementos que expuse en este capítulo para la construcción de su propia historia, tiene dos objetivos. Primero, implicarla en la lectura de este texto de la forma más amena y didáctica posible, pero, *también invitar a la academia de las ciencias sociales a que se piense sus relaciones con la forma en que concibe a la realidad, y a la forma en la que habla de ella. A que se plantee generar conocimiento y consciencia humana desde la creación literaria o de guion cinematográfico, por ejemplo. O a partir de otros recursos creativos, sin subestimarlos, y dándoles un lugar legítimo y de valor en el sistema académico. Pensar cómo nos sensibilizamos y observamos al mundo, debería atravesarnos en nuestros oficios laborales, y también, en la cotidianidad. Si no desafiamos la forma en la que hablamos sobre el mundo, a las formas en que lo pensamos, a las formas en que lo sentimos, o al menos a nuestras preconcepciones y juicios de cómo creemos que debe ser la experiencia dada en él, vamos a generar un acervo de conocimientos que cada vez se engorda más, pero que sigue girando en los mismos círculos de siempre.*

Capítulo 3. La Experiencia Real Y Mágica En Los Espacios Y Lugares

El capítulo anterior discutió la forma en que la experiencia de la magia-realidad se puede sentir, y además, comunicar. Ahora es importante mostrar cómo es que esas experiencias no sólo desafían la

forma de concebir y vivir la realidad, sino que también pueden cumplir un papel importante a la hora de vivir una geografía, de formar parte de un ecosistema, y de construir y significar lugar.

Como se vio en el primer capítulo, en esta investigación concibo a los paisajes como las imágenes de los espacios geográficos que muestran un conjunto de relaciones complejas entre “lo natural” y “lo humano”. También mencioné que no sólo el ver y mostrar un paisaje construye lugar, sino que también observar o “consumir un paisaje” desempeña un papel en esa construcción. Una pregunta que me surge al respecto es ¿qué tantas miradas y acciones individuales pueden estar inmiscuidas en un paisaje, y luego, rastrearse? Supongo que para cada pesquisa investigativa sobre los paisajes esa pregunta se puede responder diferente, pero para esta investigación no está de más recordar que soy consciente de que lo que pude percibir en mi lectura y observación de las obras está condicionado por mi propia subjetividad y experiencia de vida.

Esto me lleva a mencionar también que, entonces, un paisaje puede ser no solo geográfico, sino que también puede ser mental, emocional, corporal y/o social de forma simultánea. En términos de paisajes, tampoco considero que haya una división rígida entre “lo que es objetivamente” y “mi experiencia humana de”. No es como si pudiera clasificar una escena de una película como “paisaje geográfico” y otra de “paisaje social”. Lo que se puede hacer es señalar la preponderancia de una dimensión sobre otra en una imagen determinada. Pero así como el cuerpo humano no se olvida de poner a funcionar a corazón, pulmones, cerebro y otro poco de órganos más al mismo tiempo, no debemos olvidarnos de que dentro de los espacios ocurren un montón de procesos de calibres diversos al mismo tiempo. Así que sería útil preguntarnos: ¿qué es lo que este o aquel paisaje, o aquella imagen espacial, pretende plasmar? ¿En medio de esta gran complejidad, en qué engranaje del todo se enfoca la mirada que muestra este paisaje? ¿Qué es lo que quiere ser visto a través de ese paisaje? ¿Qué papel desempeña esa dimensión en el paisaje?

En “M/T y la historia de las maravillas del bosque” (2007), por ejemplo, la construcción de los paisajes mágicos locales, a lo largo de las historias, se desarrolla con cierta profundidad. El espacio y los lugares vividos por los habitantes de Ose están dotados de numerosas significaciones que Kenzaburo Oe intenta condensar en su libro. Como ya se vio en el capítulo anterior, uno de sus hallazgos más importantes es que la forma en que se experimenta el tiempo estando en la montaña, la existencia de un *mountain time* (Tiempo de Montaña), le ayuda a entender que la experiencia humana del tiempo está codeterminada y depende de la experiencia del espacio. Pero no en todas las obras del corpus es así de evidente la relación espacial que ocurre en las historias. A veces pueden presentarse menciones más o menos directas al respecto, y otras veces la inferencia de la forma que toman estas relaciones, pasa por la intuición ayudada de otros elementos sutiles.

Para mí, esa relación entre tiempo y espacio, por ejemplo, merece todo un esfuerzo investigativo riguroso, pues parece ser un campo muy prometedor para intentar entender cómo es que las personas y las poblaciones construyen y viven los lugares y los territorios. Esa relación entre tiempo y espacio no se va a desarrollar acá, pero lo que sí se pretende, es *mostrar con algunos ejemplos, la forma en que las particularidades de la experiencia mágica de las que hablé en el capítulo anterior, aparecen en relación a los espacios geográficos*. En otras palabras, de cómo lo que parece ser simple accidente geográfico se conjuga con la experiencia humana mágica de la realidad para formar un paisaje (o una mirada) particular y complejo. Como se observará, los elementos geográficos y orgánicos no constituyen simples telones de fondo de la acción humana. Son actores activos y, muchas veces, protagonistas, de los eventos humanos. La idea es poder evidenciar cómo los humanos de las historias se relacionan con los espacios, cómo los ordenan, les dan forma y sentido, cómo a su vez los espacios les dan forma a los humanos, y todo esto cómo puede constituir una experiencia mágica en sí. En este de orden de ideas, a continuación se encontrarán siete apartados en los que se muestran siete ingredientes diferentes, o más

bien, siete elementos geográficos y de lugar, que son nodales para la comprensión y constitución los paisajes encontrados.

En El Suelo

Lo primero que resalta entre las dinámicas y connotaciones referentes al suelo, es que él alimenta a la superficie. Él le da vida a todo lo que pase sobre él. Esta valoración es muy evidente, sobre todo, en “Siervo sin tierra” (1983): “tierra bonita, plana, floja, limpiecita, mera pulpa, la del arriendo de don Floro, y con derecho a molienda en el trapiche de los comuneros, y a tres días de agua con sus noches en la toma grande...” (Caballero Calderón, 1983, p. 12).

La productividad de la tierra que se cultiva, así como la posibilidad de acceso a otros recursos, es lo que más valora este personaje sobre el suelo que habita. En este contexto, el trabajo campesino es la acción humana que le permite a él formar parte y sentirse parte de él. Desde que Siervo tiene memoria, él había trabajado allí, en un pedazo de tierra que colinda con una vega del río. De niño cuidaba las cabras y después trabajó entre los peones de la hacienda. Sin embargo, después de volver de la milicia, empezó a sentir frustración al observar cómo después de tanto tiempo de trabajo, y después de toda una vida de trabajo de su madre en esa misma hacienda, “no tenía ni una cuarta de tierra propia donde caerse muerto” (Caballero Calderón, 1983, p. 122). Sentía impotencia al tener que explicarle a don Ramírez, el dueño de la hacienda, que como él había nacido y además trabajado toda su vida en ese pedazo pequeño de tierra, esta debía pertenecerle a él y sólo a él, sólo él podría comprarla. No habría razón de venderla a nadie más: “lo único que vale la pena en esta vida es la tierra, la tierra propia, pues todo lo demás se acaba y no da contento” (Caballero Calderón, 1983, p. 122).

El vínculo que se forma entre el suelo y lo que nace, o quien nace, sobre él, también aparece en “Presagio” (1974). Felipe es un forastero recién llegado al pueblo. Su esposa está a punto de tener un hijo, así que recurre a Mamá Santos, la partera, y le pide ayuda. Después de que acepta, ella y su yerno mencionan que Felipe no es alguien de su agrado por no ser de allí. Sin embargo, ella agrega que sus

hijos sí lo serán, porque uno es de la tierra es de donde nace. ¿Una es de la tierra, o una puede tener tierra? Son dos cosas que pueden ser verdad al mismo tiempo, y que para Siervo no están separadas. No es que se pueda tener derecho sobre la tierra de la misma forma en que se tiene una cama o una silla. Es que

La tierra es primero de Dios, que la amasó con las manos; en segundo lugar de los patrones, que guardan la escritura en un cajón del escritorio; pero en tercer lugar no podría ser sino de Siervo, que nació en ella y en ella quería morir (Caballero Calderón, 1983, p. 53).

La idea de que el lugar en donde se quiere morir o se muere es el lugar al que se pertenece, también aparece en “La casa de las dos palmas” (2013), cuando se muestra que Medardo, el hijo de Efrén Herreros, que pasa los meses viajando, embriagado y rodeado de amigos y amantes, sentía dolor y apego por la zona tórrida en donde se ubicaba su casa familiar y de infancia, pues allí había nacido y muerto en un corto lapso de tiempo su amada hermana Lucía

había en él una conciencia de habitar las tierras altas donde el frío era temperatura normal, y la de habitar las tierras bajas, donde el calor se pintaba con exuberancia en esa geografía vulnerable. La zona tórrida, el impulso de la locura en su paisaje, otra posibilidad de ascenso o de caída.

—Esos somos, nada más.

Pero creía en la gente y en su medio, y se conmovía al habitarlos.

—Es nuestra tierra. Nuestra dura y hermosa tierra.

Y la quería al compararla, al sufrirla, al aborrecerla y amarla en su desgarramiento.

—Esto nos ha tocado. ... La muerte de Lucía y el nunca justificar ante los demás sus actuaciones lo habían hecho silencioso. Llegaba un momento en que la reflexión evitaba las palabras, en que dolor y soledad los arrinconaba en el lugar de las vanidades inútiles.

—<<¡Se queda aquí, porque se queda!>> —había dicho Medardo, y señaló el sitio de su tumba—. <<Ella es parte del paisaje>> (Mejía Vallejo, 2013, pp. 138-139).

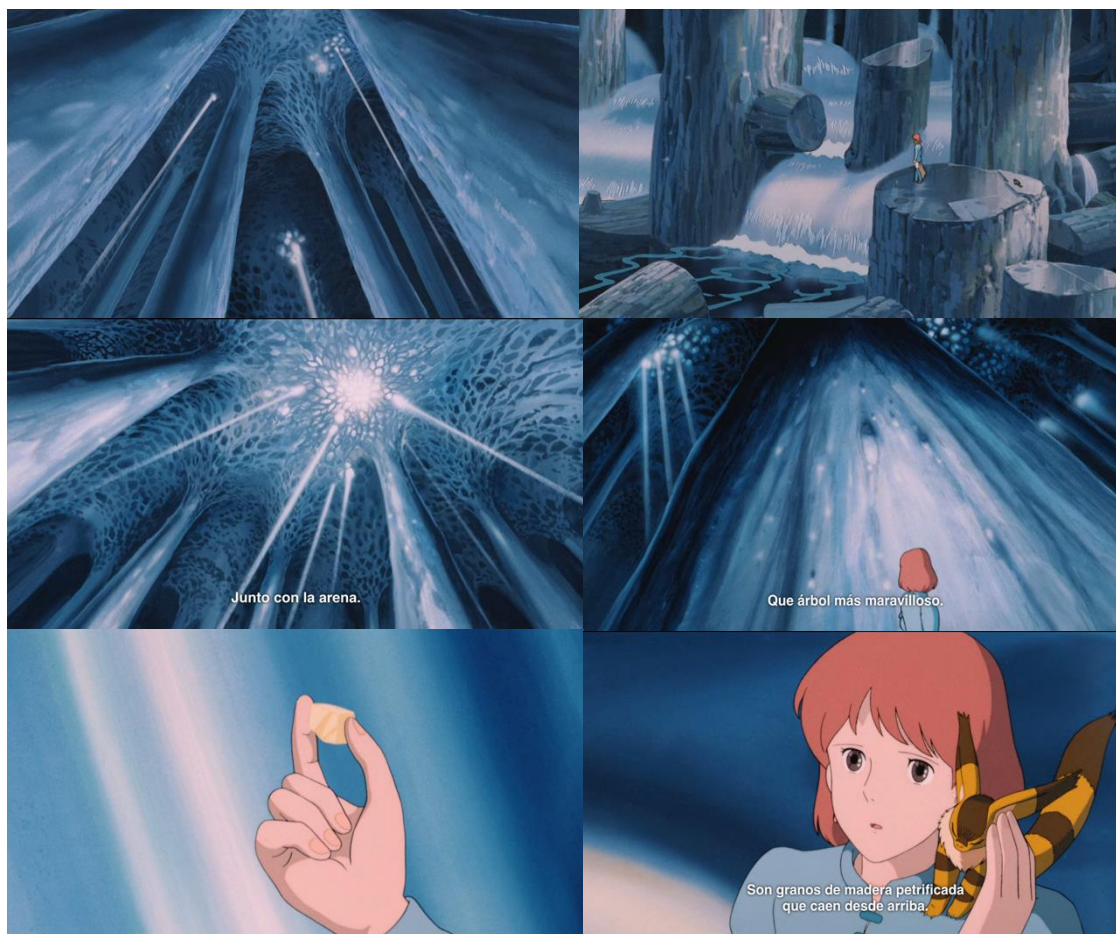
También, en “Cien años de soledad” (1997), José Arcadio Buendía solía decir que “uno no es de ninguna parte mientras no tenga un muerto bajo la tierra” (García Márquez, 1997, p. 21). Tal vez por esta razón el primer entierro de Macondo, el de Melquíades, fue el más concurrido. Él fue un personaje fundamental en la estructuración del pueblo y sus acontecimientos en tiempos de la fundación. Y, tal vez, por esta misma razón, cuando alguien muere se busca enterrarle o devolverle a la tierra. Porque una es de la tierra en que nace, y la cual le permitió vivir a lo largo de los años, lo más justo es pensar en volver a ese lugar una vez llegada la muerte. Una se muere en el lugar que habitó, que le dio la vida. Así que existe una necesidad de volver al punto de origen. Diría el padre del ensayista y profesor Hisayasu Nakagawa: “<<Cuando muera, regresaré a la tierra, feliz de reencontrarme con los elementos. No celebréis mis funerales, festejad mi regreso al origen>>” (Nakagawa, 2008, p. 63). Y, tal vez, por esa razón, la única forma en que los huesos de los padres de Rebeca dejaron de sonar fue cuando se les enterraron. Aunque a pesar de que ellos descansaron, parece que ella nunca pudo lograrlo. Pues el hábito de comer tierra y sentir sosiego al hacerlo nunca desapareció. ¿Qué tan intranquila debía estar Rebeca en su propio cuerpo para hallar paz y tranquilidad únicamente al comer tierra?

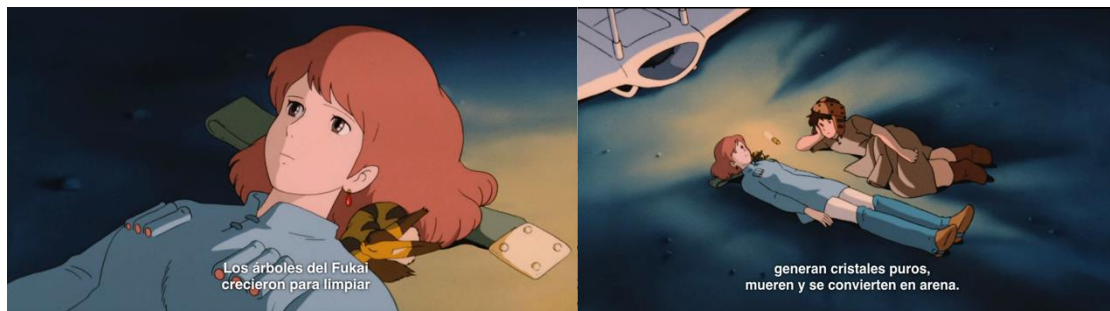
Otro lugar en donde se anhela volver a la tierra y devolverle toda la abundancia y alimentación que brinda, es en “Nausicaä del valle del viento” (1984), pero no por parte de algún personaje humano, sino de los árboles de la zona contaminada. Los humanos, al inicio de la película, están aún muy inmersos en sí mismos y sus tensiones políticas y armamentistas. Hasta que Nausicaä y el príncipe de Pejite, Asbel, se pierden en el ecosistema de las raíces de los árboles de la zona contaminada. Al explorar el sitio, entienden que todo lo que pretende este “enemigo de la humanidad”, el bosque que desprende partículas tóxicas para los pulmones humanos, es restaurar la vida:

Los árboles de la zona contaminada nacieron para limpiar este mundo que los humanos han contaminado. Toman el veneno de la tierra en su interior, lo purifican en limpios cristales, entonces mueren y crean arena pura. Esta caverna subterránea ha sido creada de esa forma. Y los insectos están protegiendo este bosque (Miyazaki, 1984).

Figuras 62 a 69

Nausicaä descubre que el suelo que subyace en la zona contaminada está purificado y purifica



Nota¹⁶.

Este panorama entre desolador y alentador me hace preguntar: ¿qué tanto sabemos sobre las formas diversas y múltiples de restauración de abundancia y riqueza del suelo? ¿es algo que desde la academia, la literatura o el cine se pueda salvaguardar? ¿cómo estamos conduciendo nuestro anhelo por volver a la tierra, de morir volviendo al origen?

También Somos Del Agua

Uno de los elementos ecosistémicos que produce una sensación de inconmesurabilidad, y cuya gestión también se puede ver afectada por el desconocimiento o el olvido, como sucede con el suelo, es el agua. Por ejemplo, en uno de los pantanos que encuentra José Arcadio Buendía al explorar los límites de Macondo, encuentra algo maravilloso sobre ese lugar hasta ahora desconocido para él:

Al sur estaban los pantanos, cubiertos de una eterna nata vegetal, y el vasto universo de la ciénaga grande, que según testimonio de los gitanos carecía de límites. La ciénaga grande se confundía al occidente con una extensión acuática sin horizontes, donde había cetáceos de piel delicada con cabeza y torso de mujer, que perdían a los navegantes con los hechizos de sus tetas descomunales. Los gitanos navegaban seis meses por esa ruta antes de alcanzar el cinturón de tierra firme por donde pasaban las mulas de correo. (García Márquez, 1997, p. 17-18).

Aún así, en el corpus se evidenciaron un par de cosas más o menos contundentes sobre el comportamiento del agua y sobre las formas de relacionarse con ella. En primer lugar, el agua es el otro elemento que, además de la tierra, es una fuente de alimento. En “M/T y la historia de las maravillas del bosque” (2007) se cuenta que, cuando Destructor hizo explotar la piedra que bloqueaba el pantano, empezó a correr un río limpio que atravesaba el valle y bajaba por la ladera de la montaña, hacia las

poblaciones de abajo. Después de la explosión y de que el río afloró en la superficie, los peces se trasladaron aquí. Se dice que, desde entonces, hay peces hasta el infinito. Y que se pueden pescar tantos como se deseen, pues Destructor construyó una gran estacada dentro del río para que esto fuese posible. De igual forma, en “Siervo sin tierra” (1983) se manifiesta que

La acequia contornea La Peña morada, pasa por el lindero superior del arriendo de Siervo y luego baña unas planadas altas y feraces que crían la mejor caña y el mejor tabaco de toda la peña del Chicamocha. De la humedad que rezumaba la acequia, del agüita que escurría cuando venía muy llena, bebía y se alimentaba el pedregal donde vivía Sirvo (Caballero Calderón, 1983, p. 46).

Este pasaje está dotado de un tono que hace pensar que Siervo no consideraba al río como simple recurso. El agua al contribuir a la alimentación (no sólo humana sino de todo tipo de vida), se convierte en un elemento esencial de la composición orgánica y física de las personas. Ya en “Cien años de soledad” (1997) Melquíades dijo que “somos del agua” (García Márquez, 1997, p. 79). Y con él se pudo entender que, al igual que con la tierra, como venimos del agua, allí también podemos volver a la hora de morir. En la víspera de su muerte honra el hecho de que estos cuerpos estén hechos de agua, y recalca el volver a ese origen. Cuando se iba a bañar al río intuía los lugares profundos y los superficiales. Pero el día de su muerte, parece que intencionalmente se metió por un mal camino. Su cadáver apareció unos kilómetros más adelante, y el entierro fue efectuado días después una vez quemado el mercurio en la mesa de noche como había solicitado.

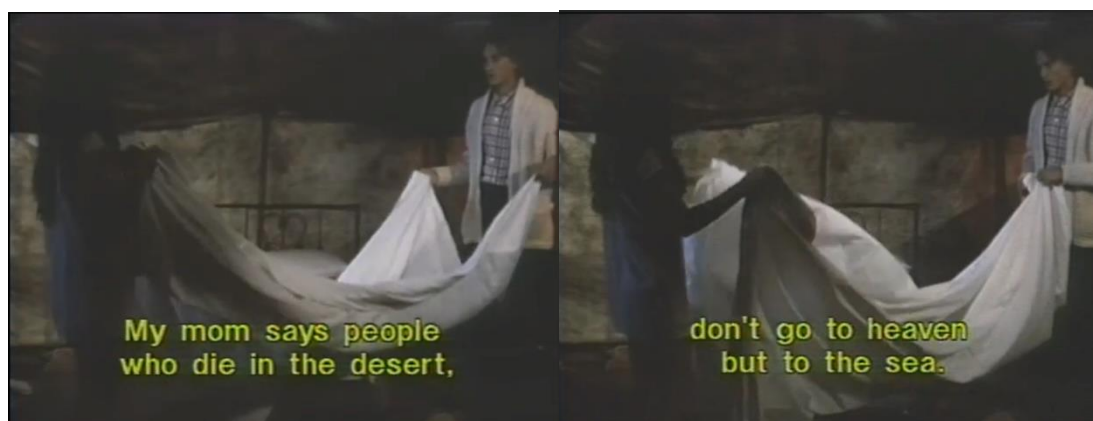
En el cuento Una historia curiosa a orillas de un gran río de Banana Yoshimoto (2017), lo que se aprecia y lee es la relación íntima que tiene la protagonista de la historia con los ríos. Desde que su madre en un episodio de depresión postparto la botó al río siendo una recién nacida, y milagrosamente salió a flote con vida, y durante el transcurso de los años, la mujer experimenta lo que describe como un “fundirse con el paisaje”. Cada vez que se encuentra con un afluente siente unos deseos inexplicables de

saltar o de sumergirse en él. Ella no se entera del episodio de su madre y ella recién nacida hasta que es adulta; se sorprende, y lo que se puede apreciar en el relato es una reflexión sobre cómo estamos determinados por los elementos ecosistémicos (en su caso, por el agua) de formas insospechadas.

Otro caso en donde aparece un deseo por volver a la inconmensurabilidad y origen del agua es en “Eréndira” (1983). En una ocasión, Ulyses le dice a “Eréndira” que cuando las personas mueren en el desierto, van al mar. De forma no coincidental, me parece a mí, la última escena de la película muestra cómo después de atravesar el desierto, “Eréndira” y su abuela terminan en una casa en medio del mar de las Antillas, con sirvientes indígenas, carros y una banda musical. Adentro hay estatuas, tapetes, candelabros, sedas y muchos otros objetos que son índices de opulencia material. Es como si el desierto y el mar fuesen dos figuras que sirven para hablar del baile entre la vida y la muerte, pues el agua y el infinito no sólo dan vida, sino que a ellas se vuelve al morir... Así que, sobre el agua, me pregunto: ¿son sus propiedades de fluidez, inundadoras e inclusivas, las que nos llaman a volver a este elemento original?

Figuras 70 y 71

Ulyses le habla a Eréndira sobre el desierto y el mar



*Nota*¹⁷. “Mi madre dice que las personas que mueren en el desierto, no van al cielo sino al mar” (Guerra y García Márquez, 1983).

Pero los cuerpos de agua y su fluidez pueden adoptar también unas propiedades menos pacíficas y más bien temibles. El agua es fuente de caos y destrucción. Pero, paradójicamente, de forma

simultánea e inseparable, es sinónimo de renacimiento y regeneración. En “Cien años de soledad” (1997), por ejemplo, hubo un episodio en el que llovió por cuatro años, once meses y dos días. La lluvia torrencial, que era consecuencia de los huracanes del América del norte que hubo por esa época, destruyó casas y a las plantaciones bananeras. Cuando acabó murieron Úrsula Iguarán y Gerineldo Márquez, el amigo más fiel del Coronel Aureliano Buendía. A partir de ese momento Macondo entró a una nueva etapa de su historia, la que le siguió a toda la pauperización y conflicto que provocó la multinacional bananera y la masacre a manos del ejército nacional. Mientras duró la lluvia permaneció una atmósfera muy húmeda que lo dañaba todo. Pero en medio del caos, una nueva creatividad y fertilización se estaba gestando. Aureliano Segundo pasó el tiempo arreglando todo lo que se atrofiaba en la casa, reconstruyendo lo que se caía, y también, ocurrieron otras cosas:

la lluvia lo trastornaba todo, y las máquinas más áridas echaban flores por entre los engranajes si no se les aceitaba cada tres días, y se oxidaban los hilos de los brocados y le nacían algas de azafrán a la ropa mojada. La atmósfera era tan húmeda que los peces hubieran podido entrar por las puertas y salir por las ventanas, navegando en el aire de los aposentos (García Márquez, 1997, p. 308).

Otra historia en donde los cuerpos de agua desempeñan un papel clave en el nacimiento y gestación de nuevas realidades es en “M/T y la historia de las maravillas del bosque” (2007). La fundación de la aldea ocurrió a manos de unos y unas jóvenes desterrados de una ciudad señorial, cuyos líderes eran el chico al que llamaban Destructor y una astuta mujer llamada Ooba.

Después de remontar un río desde el mar y de haberlo seguido hasta que se convirtió en un riachuelo y, por último, en un simple reguero de agua bajo las hierbas, perceptibles sólo si caía la lluvia en las montañas, unos muchachos y muchachas llegaron hasta una hondonada en forma de tinaja de agua rodeada de bosque (Oe, 2007, p. 51).

Al finalizar el viaje río arriba, las embarcaciones se encuentran con un paraje cerrado en donde un hilo de agua brotaba de una gran roca, y debajo de la cual se extendía un gran pantano maloliente. Para liberar este empozamiento se hace estallar a la roca con dinamita. Una vez liberados los fragmentos de roca y tierra en el aire, Destructor quedó con quemaduras en todo el cuerpo, y desde ese momento, se puso a llover durante cincuenta días seguidos. El lavado-destrucción a manos del fuego, fue seguido por el lavado del agua de lluvia. Destructor alivió sus quemaduras sin quedar con cicatrices, y una vez escampó, donde había un pantano se extendió un terreno amplio y habitable. Después del caos torrencial se fertilizó el terreno y nació una nueva forma de vida.

En “Nausicaä del valle del viento” (1984) aparece también esta ambivalencia del agua. Por un lado, el lago que se encuentra en el ecosistema de las raíces del bosque contaminado, es un agua que realmente no está contaminada. A pesar de que los árboles expelen esporas tóxicas al aire, su interior tiene el propósito de purificar el agua subterránea. Nausicaä, prestando especial atención, es capaz de escuchar esa agua correr. Así que acá el agua superficial puede parecer envenenar y quitar vida. Pero, una vez Nausicaä comprende el ciclo y formas ocultas del bosque tóxico, entiende que la producción de agua del ecosistema tiene el propósito de encontrar formas creativas de purificar y recrear vida.

Figuras 72 y 73

Nausicaä escucha al agua correr entre los árboles



Nota¹⁸.

Sobre el agua como renacer, Sada, de “Kafka en la orilla” (2017), tiene unas ideas muy claras. Utiliza al surf para hablar de cómo es que podemos desde nuestra experiencia humana aprender a experimentar conscientemente el caos y el renacer que viene después de él:

A través del surf aprendemos a no ir en contra de la naturaleza. Ni siquiera cuando más violenta se muestra. ... En Hawai hay un lugar que se llama Toilet Bowl. Allí chocan las olas que se retiran con las que llegan a la playa y se forman unos remolinos impresionantes. El agua se arremolina como en la taza del váter. A la que en un wipe out la espiral te succiona hasta el fondo, cuesta mucho salir a flote. Según la fuerza de las olas, es posible que no lo consigas jamás. Allá estás tú, en el fondo del mar, zarandeado por las olas, impotente. Lo único que puedes hacer es debatirte a la desesperada contra la potencia del agua. Y tus fuerzas van menguando. Cuando lo vives en tu propia piel, comprendes lo terrible que es. Pero, mientras no seas capaz de superar ese pánico, no puedes considerarte un surfista hecho y derecho. Estás solo y te enfrentas a la muerte, la conoces, logras superarlo. En el fondo del remolino piensas en muchas cosas. En cierto sentido te haces amigo de la muerte, empiezas a poder hablar con ella con el corazón en la mano (Murakami, 2017, p. 576).

Por otra parte también se encontró que, como forma parte nuclear de la experiencia humana, podría decirse que lo que ha pasado con el agua, la historia que puede contar, habla de la forma en que se habita, de cómo hemos sido y qué hemos hecho. De qué tipo de formas ha adoptado nuestro habitar humano. Por ejemplo, Kenzaburo Oe (2007) en el libro menciona que presume que el espíritu de la hediondez del pantano, que era el que predominaba antes de que Destructor explotara la gran roca, pudo haber permanecido oculto, realmente sin morir, y haberse apoderado de un personaje histórico de la aldea que se llama Shirime. Es como si las trazas de lo que ha sucedido históricamente en un ecosistema, dejara indicios implícitos en lugares insospechados. Y puede ocurrir que esos vestigios de lo que haya pasado en uno u otro cuerpo acuático resulten aterradores, pues muchas veces son manifestaciones que reflejan lados ocultos o misteriosos de nuestra forma de experimentar la realidad, dimensiones que entre más desconocidas e inexplicables, más terror provocan. Como se puede apreciar en el siguiente fragmento de “La casa de las dos palmas” (2013):

—<<Aquí lo eché, dónde lo encontraré!>> —creía escuchar en sus desvelos o sobre la silla en el corredor de adelante. De piedra en piedra en todas las quebrada del mundo, en todos los ríos del mundo, por toda la eternidad. Aquí lo eché, ¡dónde lo encontraré! O bajo el puente de las Brujas, junto al nacimiento del río.

—No era indispensable el puente. A mi padre le gustaban los puentes con tejado.

—Lindo, puente con tejado —dijo ella. Y el tropezón hondo de las aguas y la resonancia de cascos en su tablado y el ministerio de su penumbra en la tarde.

—Ese puente tiene brujas —dijo Gabriela influida por comentarios de su madre y de los peones. Notó que a la palabra brujas algo se sacudió en Zoraida, echó lentamente al aire la oscuridad de sus ojos, como si la sintiera revolar.

—Brujas

—Y Los Mohanes, doña, los duendes del agua.

—Me gustan.

—Se aparece la niña Lucía, la niña Lucía llora en las aguas. A veces golosa en su yegua (Mejía Vallejo, 2013, p. 54).

Con lo que se ha desarrollado hasta ahora respecto a las formas de experimentar el suelo y los cuerpos de agua, y de producir significados en torno a ellos, se puede observar que esas experiencias pueden ser de dos tipos: o bien desconectadas, misteriosas, violentas o terribles, o tal vez conectadas, conscientes y productoras de vida. Pero, al mismo tiempo, me pregunto hasta qué punto y/o desde dónde se puede hablar de una experiencia ecosistémica en conexión y consciencia, y cuándo empieza a ser una experiencia motivada por la idea decimonónica de la naturaleza como lo puro y prístino, como el Edén al que, por ser descendientes directos de Adán y Eva, tenemos acceso inmediato. ¿Cómo diferenciar cuando una experiencia de lugar es una forma consciente de habitar ecosistemas, y cuándo una romantización idílica de “lo natural”?

Construir Caminos, Habitar Local Y Habitar Ciudad

Caminos de capote, robles, cedros altos; caminos de arena, desiertos de tierra baja. Loros al aire, marimondas de selva caliente, pitones y cascabeles, pavas de tierra templada, carriquies de tierra fría, y otra vez el camino del Cauca y del Ríofrío del San Juan y del Catarma. ...

En Roberto siempre ardieron los caminos. Desde pequeño los miraba bajar al río y trepar cerros oscuros y perderse en el recodo último de la montaña.

—<<¿A dónde irán?>> —se preguntaba y una tarde decidió seguirles el paso. Le atraían cuando avanzaban a campo abierto, cuando se metían entre hileras de árboles, cuando horadaban los repechos de tierra amarilla y tierra parda, cuando se escondían bajo la selva y atravesaban pequeños arroyos y, convertidos en madera, se elevaban sobre los grandes ríos.

—<<Allá>>— se decía, y ese allá nunca estuvo cerca porque el camino seguía siendo la esperanza. Así los anudaban como si anudara hilos para un recuerdo largo (Mejía Vallejo, 2013, p. 288).

Los espacios y lugares que se utilizan como tránsitos o vías para ir de un lugar a otro, como se puede observar en el ejemplo de arriba, experiencialmente implican estar en relación y contacto con lo desconocido. Los caminos les permiten a sus transeúntes hablar de explorar dimensiones nuevas y posibles del mundo. Justo como cuando José Arcadio Buendía cuando exploró lo que rodeaba Macondo, que abrió caminos en medio de la vegetación salvaje de la Ciénaga Grande, y encontró el fósil de un antiguo galeón español:

Cuando despertaron, ya con el sol alto, se quedaron pasmados de fascinación. Frente a ellos, rodeado de helechos y palmeras, blanco y polvoriento en la silenciosa luz de la mañana, estaba un enorme galeón español. Ligeramente volteado a estribor, de su arboladura intacta colgaban las piltrafas escuálidas del velamen, entre jarcias adornadas de orquídeas. El casco, cubierto con una tersa coraza de rémora petrificada y musgo tierno, estaba firmemente enclavado en un suelo de piedras. Toda la estructura parecía ocupar un ámbito propio, un espacio de soledad y

de olvido, vedado a los vicios del tiempo y a las costumbres de los pájaros. En el interior, que los expedicionarios exploraron con un fervor sigiloso, no había nada más que un apretado bosque de flores. (García Márquez, 1997, p. 19).

Por estas razones, muchas veces es en los caminos en donde ocurren los contactos con el extranjero. Bien porque a través de ellos se encuentra, como en el caso de José Arcadio y el galeón, o bien porque lo extranjero entra por ahí. Como cuando Aureliano Triste, uno de los diecisiete hijos naturales del Coronel Aureliano Buendía, lleva el ferrocarril a Macondo para modernizar el negocio del hielo y, al mismo tiempo, vincular al pueblo con el resto del mundo. Desde que la obra culminó y el ferrocarril efectuó su primer viaje, en Macondo aparecieron cosas y personas nunca antes vistas, casi como cuando los gitanos hacían su visita anual, pero esta vez con una frecuencia y densidad más altas. Fue ese tren lleno de forasteros en el que llegó el primer gringo a la casa de los Buendía, quien se enamoró de la aldea y de los bananos. Por esa época la casa mantenía sus puertas abiertas y a reventar de visitantes. Úrsula les alimentaba sin distinción, y los miembros de la familia que habitaban la casa por esos años se confundían y pasaban desapercibidos en medio del gentío. Efectivamente, en medio de una tremenda soledad. Cuando el gringo decidió construir la plantación de bananos al lado opuesto del ferrocarril, en la zona encantada donde antaño José Arcadio Buendía había encontrado el galeón, el espacio se transformó completamente. No sólo gringos sino extranjeros de medio mundo se fueron a vivir en unas casas de madera con techos de zinc, desviaron el río, cambiaron las lluvias, y pusieron una fortaleza de hormigón sobre la tumba de José Arcadio para evadir el olor a pólvora de su cadáver. También llegaron las matronas francesas con sus nuevas técnicas sexuales y pusieron faroles rojos en las entradas de sus casas, llegaron los turcos con su mercancía, y los negros antillanos a construir sin permiso y a pesar del diseño cuidadoso que se inventó José Arcadio Buendía en la fundación.

Figura 74

El primer transportador de Eréndira y su abuela se para en el camino a dejarlas



Nota¹⁹. Cuando emprenden su primer viaje y deben bajarse en una parte del camino, el conductor del camión les señala la parada y les dice: “De ahí en adelante ya todo es mundo” (Guerra y García Márquez, 1983).

En “Siervo sin tierra” (1983) esa apertura al mundo y a lo extranjero es más bien resentida y experimentada de forma sospechada. El sentir es que lo extranjero degenera. Cuando se construyó la carretera por la vereda y cerca de la hacienda, empezaron a verse por primera vez los carros y choferes, los motores impulsados por explosión, llegaron las fábricas de hilados y tejidos, unos sombreros importados de Italia, y llegó el periódico a hablar de historias de otros países. Con el paso del tiempo se fueron borrando los caminos de herradura que fluctuaban con los vaivenes de la topografía del lugar, y la carretera pasó a ser el “gran río de la patria” en donde se estableció una “corriente de viajeros y mercancías”. Según Tránsito: “a medida que va llegando la carretera, la gente se va dañando, mano Siervo. Yo no me explico ese afán de la gente por andar en ruedas” (Caballero Calderón, 1983, p. 39).

Y es que es muy común que ocurra que, bajo el embelezamiento por lo extranjero, se justifiquen dinámicas violentas que atenten a las formas locales de vivir. Tal como ocurrió con la instalación de la compañía bananera que desencadenó la masacre, o con “Siervo sin tierra” (1983) en donde finalmente la tierra de la hacienda se parceló y se vendió como mercancía a personas ajenas al lugar. A veces la apertura violenta puede ser explícita y directa, como en “M/T y la historia de las maravillas del bosque” (2007), que durante la llegada de los militares del imperio japonés, después de las revueltas campesinas, el oficial al mando pretende llevar a cabo un plan totalmente aniquilador. En un mapa de escala 1/50.000 trazó una línea roja desde la escuela hasta el fondo del bosque virgen, y la repitió treinta y seis veces completando una circunferencia completa. Propuso realizar treinta y seis recorridos que

atravesaban la totalidad de la aldea y lo que colindaba de bosque con un objetivo: quemar todo lo que se atravesara por esos caminos y así dismantelar todo lo relacionado a los aldeanos rebeldes.

Esta destrucción total no se efectuó, pues la gente se rindió al ver que los militares eran capaces de quemar y destruir los árboles del bosque, las criaturas que lo habitaban, y a ellos como pobladores, a pesar de poner caras de dolor y disgusto al hacerlo. En toda la historia de la aldea, fue clave la determinación de los habitantes en protegerse a sí mismos de toda influencia extranjera como había demandado Destructor desde los tiempos de la fundación. Sin embargo, es importante notar que esto no significaba que se pretendiera mantener un aislamiento total. Destructor de lo que quería asegurarse era de que la aldea se consolidara con cierta autonomía y fuerza particular para que, efectivamente, la vida local no sucumbiera ante el embelesamiento y destrucción de las fuerzas extranjeras que fuesen violentas y poderosas. Así que, a pesar de haber explícitamente mandado a mantener la existencia de la aldea en secreto y de haber amenazado con el destierro a quien revelara la existencia de la población, uno de sus proyectos secretos fue la construcción del camino de la sal en medio del bosque. Desde esos tiempos, y de forma secreta, este camino conectó a los límites de la aldea con el mundo exterior:

atraviesa el bosque describiendo zigzags regulares, pasa por un punto que podríamos llamar la columna vertebral de la cordillera de Shikoku, y llega finalmente a un lugar desde el que se divisa en la lejanía el brillo de un fragmento centelleante del pacífico. ... Cuando mi abuela lo contaba, yo tenía la impresión de que el camino del bosque se prolongaba libremente hasta los últimos rincones del mundo, como una materia elástica, y que la desembocadura del camino del bosque conducía directamente a todos los destinos lejanos. Ante la idea de encontrar yo mismo este camino del bosque, mi corazón palpitaba de impaciencia (Oe, 2007, pp. 185-186, 168).

Esta ruta permitió, en un principio, la entrada de sal. De ahí el nombre. Pero con el discurrir de la historia de Ose, entraron una y otra vez todo tipo de productos y personas.

Así que lo local también establece sus propias formas de relacionamiento con el mundo para dejarse empapar de sus maravillas y posibilidades. En algún punto de “Siervo sin tierra” (1983) se puede observar que, la riqueza que Siervo disfruta de lo que está más allá de la hacienda, está compuesta de biodiversidad. Cuando Siervo recorre el camino de trocha alternativo a la carretera que va de Chiquinquirá a Villa de Leiva, que antaño había sido el camino real, atraviesa las dehesas de Fúquene que bordean en una parte con las colinas de Saboyá, y terminan en unas lomas escarpadas que colindan con Villa de Leiva, “*marchita sobre su tierra roja, con la alegría de una mancha de olivos del lado de Sáchica*” (Caballero Calderón, 1983, p. 79).

O en “La casa de las dos palmas” (2013) se puede leer algo sobre el sentimiento de nostalgia y admiración por la forma en que sus familiares de antaño caminaron y construyeron sobre ese lugar que, en esos tiempos antiguos, era un desconocido, y al final, terminó siendo fundamental en el devenir familiar:

—Este puente lo hizo mi abuelo. ...

—Ellos trazaron los caminos. Ellos hicieron pueblos y caminos.

De piedra y barro las trochas a las tierras encaramadas, brotantes las raíces de roble y palosanto. ... —Ésta fue la primera fonda.

Donde vendían aguardiente, granos, tabaco, pólvora, panela; donde se peleó, donde acamparon los arrieros y cantaron su cansancio en tiples y guitarras, parecía escucharse la del último arriero:

Emprésteme su candela

para prender mi tabaco,

que las lágrimas que lloro

me lo apagan cada rato (Mejía Vallejo, 2013, p. 33).

El caso de “Lagartija” (2017) denota cierta particularidad en su forma de mostrar cómo se construye y se habita lugar desde lo local, porque es el único libro en donde todos los paisajes son explícitamente experimentados desde la emocionalidad y estructura mental de cada personaje particular. No se trata de la forma en que una población o un grupo de personas habitan un lugar, sino de la forma en que los sujetos individuales construyen y experimentan su propia realidad y los acontecimientos. Y, adicionalmente, en “Lagartija” (2017) la ciudad y su multiplicidad es el espacio en donde cada paisaje individual se construye. Tal y como muestra el siguiente fragmento del cuento “Recién casados”:

como si hubiéramos estado viajando juntos durante mucho tiempo a través de Tokio, viendo la ciudad con los ojos de los medios de comunicación, de sus edificios y de su gente. Me sentía como un organismo vivo que respiraba y guardaba todo el dolor contenido en la sutil extrañeza que le producían. ... La ciudad inhalaba profundamente los infinitos paisajes que cada persona poseía en su interior (Yoshimoto, 2017, p. 23).

Otro lugar en donde lo urbano aparece como una convergencia de infinitos paisajes individuales es en “La princesa Mononoke” (1997). Sin embargo, acá es más explícita la forma en que esa convergencia de paisajes individuales implica, consecuentemente, un encuentro de otredades y diversidad. La ciudad de hierro que gobierna Lady Eboshi, que es la que está junto al bosque, se encuentra a las orillas de un río y sobre una terraza elevada que la aísla de todo lo “natural” que le rodea. Tiene empalizadas en el exterior, una cerca alta, y adentro se fabrica hierro a partir del mineral que se extrae del bosque. Es una ciudad particular porque quienes la habitan y trabajan son, específicamente, personas marginadas de las otras ciudades y poblaciones del país. Las mujeres solían ser prostitutas y los hombres ladrones y criminales. Mientras las primeras se quedan dentro de la ciudad trabajando en los fuelles calientes de las fábricas de hierro, los otros salen a comerciar los productos finales, o al bosque a extraer el material.

Figuras 75 a 77

Las mujeres de la ciudad de hierro hablan de la ventaja de vivir en este lugar



Nota²⁰.



El trabajo de campo hace evidente que existe una marcada diferencia entre el habitar una ciudad, y habitar un espacio local-rural de menor escala. De hecho, el sentir generalizado, a excepción de los casos de “Lagartija” (2017) y de la ciudad de hierro de Lady Eboshi, es que todo lo urbano es ese Otro espacio en donde se habita de forma desigual, extraña y no-familiar. Como cuando en “La casa de las dos palmas” (2013), el esposo de la hija mayor de Efrén Herreros se introduce a sí mismo y explica de dónde viene:

—<<De la ciudad>> respondía el pretendiente los primeros tanteos. Señalaba ritmos distintos, cada cual a su modo. Ruidos rutinarios, los del pueblo, afán competitivo en la ciudad; familiaridad por conocimiento en el pueblo, evasiva impersonal en la ciudad; fiestas comunales en el pueblo, agresión en la ciudad. Como el pueblo. O tal vez era un modo rural de mirar las cosas, desconfianza por desconocimiento (Mejía Vallejo, 2013, p. 179).

En “Nausicaä del valle del viento” (1984) también se marca una diferencia entre las ciudades que bordean la zona contaminada y el Valle del viento. Se habla de las ciudades industrializadas y súper modernas como sinónimo de miseria. Mientras en otros lugares hay hambre y guerra, el Valle del viento es una aldea de tipo medieval, rodeada por el mar y las montañas, y con presencia de tierras cultivadas. Es el único lugar en este mundo en donde los vapores de la zona contaminada no se extienden, pues el viento que sopla el mar no permite que se dispersen. Por estas razones y más, es que el Valle del viento se convierte en un epicentro de batalla y conflicto.

De hecho, hasta para los propios habitantes de la ciudad, este lugar puede ser sinónimo de violencia, despojo y empobrecimiento. O así le ocurrió también a Nakata de “Kafka en la orilla” (2017). Cuando Nakata sufrió el incidente que lo dejó con una especie de incapacidad mental, apenas y pudo terminar sus estudios escolares y su familia poca atención le prestó. Una vez adulto y solo, se quedó trabajando en un taller de muebles tradicionales por treinta y siete años. Sin embargo,

Cuando Nakata tenía cincuenta y dos años, murió el dueño de la empresa de muebles y el taller fue cerrado poco después. Aquellos muebles tradicionales de tonos lóbregos ya no se vendían tanto como antes. Los artesanos iban ya de camino a la vejez y la gente joven no sentía ningún interés hacia esos trabajos de artesanía tradicional. El taller mismo, que antes se encontraba en mitad de los prados, estaba ahora rodeado de urbanizaciones y las quejas de los vecinos por el ruido del taller y por el humo que se producía al quemar las virutas se sucedían sin interrupción. El hijo del dueño, que tenía un bufete de asesor fiscal en la ciudad, no tenía ningún interés en continuar con el negocio que había caído en sus manos de repente y, poco después de morir su padre, cerró el taller y lo vendió a un agente inmobiliario. El agente lo derribó, allanó el terreno y lo vendió a un constructor de pisos. El constructor levantó allí una casa de seis plantas. Los apartamentos se vendieron todos el mismo día en que fueron puestos en venta (Murakami, 2017, pp. 269-270).

En pocas palabras, la vida acelerada, de la inmediatez, y de la producción líquida y fluida de capital, no fue nada amigable con Nakata y su condición especial. ¿Qué tipo de hábitat es el de las ciudades? Uno en el que por una y otra razón, ciertas humanidades se marginan, excluyen y violentan. ¿Podrán esas mismas humanidades, desde el lugar periférico y a la vez liminal que ocupan, recuperar el sentido perdido sobre la importancia de habitar y construir lugar de forma consciente y conectada?

Lo Que Coexiste Y Lo Que Se Trabaja

Todo lo no-humano que coexiste de forma simultánea con lo humano, se hace notar cuando pisamos un espacio por primera vez. Como cuando el valle de Ose pudo ser visible en todo su esplendor después de que cesó la lluvia de cincuenta días (la que ocurrió después de que Destructor y los chicos y las chicas hicieran estallar la gran roca):

se descubrió bajo un cielo límpido, en el valle rodeado de bosque verde, purificada, la zona que antes fuera un pantano y que se había transformado en tierra habitable por el hombre. En el centro, fluía un río transparente que reflejaba los rayos del sol y atravesaba el Cuello encajado entre las vertientes de la montaña, resiguiendo el camino sinuoso, escarpado y montuoso por el que habían llegado los fundadores de la aldea. El río se unía al Awaji en la llanura y se vertía en el mar (Oe, 1984, p. 61).

La aparente ausencia humana y “virginidad de lo natural” no fue muy común en el corpus. Apareció un par de veces para marcar esos momentos en que un grupo de personas estaba a punto de habitarlo y, a su manera, de apropiarlo y colonizarlo. Pero durante la investigación resultó más interesante *destacar aquellos escenarios en los que las personas de la imagen logran tener experiencias conscientes y profundas en coexistencia con los ecosistemas de los que forman parte*. Las romantizaciones de “lo natural” como un espacio prístino y puro son recurrentes en “La casa de las dos palmas” (2013). Sin embargo, también se observó, en ocasiones, la mención de una suerte de relación ecosistémica con el lugar que habitaban. Zoraida, con la ceguera que le obligó a afinar sus otros

sentidos, y Efrén Herreros, son quienes mejor experimenten una cotidianidad particularmente rica y abundante en el páramo:

Zoraida seguía respirando el aire venteado, las palabras necesarias, los aromas del monte. Y las flores que Natalia señalaba, imaginaba su forma y su color diluidos; la flor estaba allí, natural en su belleza: elogiarla equivaldría a limitarla.

—Huele sabroso.

También le empezó a entusiasmar lo que jamás le entusiasmara, palabras bautismales en la vegetación...

—Palmas de corocito.

—Las pantojas del cañamellar.

—Pecícolos envainadores que forman el tronco del plátano.

Y plantas jardineras que se llamaban botón-de-oro, amir, jazmín del Cabo, espuma-de-mar, lluvia-de-oro. La caléndula, la siempreviva, el saúco.

—Cantó el gavián sobre un árbol muy alto, creo que nunca había visto un árbol mayor.

Efrén Herreros hizo que se reflejara en sus ojos el ramaje y el olor del árbol, como un padre que enseña contento en palabras sin orgullo.

—Es el eucalipto australiano. Lo llaman Gomero Azul de Tasmania.

Y dragos y sietecueros, yarumos, chagualos, bellos y fuertes si él los pronunciaba. Con recogimiento acudía a una cita, costumbre suya eso de citar.

—<<Las grandes bellezas de la creación no pueden a un tiempo ser vistas y cantadas>>—Jorge Isaacs.

Porque también a él lo subyugaba el paisaje, y habló de los Andes enormes, de sus ruinas y su temperatura, de sus volcanes y sus nieves, de ríos y torrenteras (Mejía Vallejo, 2013, p. 52-53).

En “Siervo sin tierra” (1983) también aparecen las descripciones geográficas y ecológicas sin personas. No obstante, el autor es audaz para mostrar las realidades sociales que se conjugan con esas realidades orgánicas. Es decir, lo que coexiste no comprende únicamente a toda vida biológica diferente de la humana. En esencia, implica profundamente a lo humano: “*siervo tenía cuatro vecinos: el Chicamocha, la Peña Morada, don Floro Dueñas y los Valdeleones*” (Caballero Calderón, 1983, p. 45).

De estos cuatro vecinos, el único que no amenazaba la vida de Siervo era la Peña Morada. Cuando el río se crecía destruía la acequia que bajaba por la Peña, acequia de la que él obtenía su agua. Por su lado, don Floro el arrendador, le cobraba por esa agua de la acequia, pues el chorrillo provenía de una quebrada del monte que alcanzaba a colindar con sus tierras, y desde allí llegaba hasta donde vivía Siervo. Además, le prohibió el cultivo de tabaco, pues en una ocasión a Siervo se le ocurrió que podría hacer crecer junto a su casa unas cuantas plantas de esas para venderlas en Soatá. Los Valdeleones eran los otros arrendatarios de don Floro, y tenían como pasatiempo tirar piedras al rancho de Siervo, a su perro o a Tránsito, además de atracarles cuando podían.

Entonces la relación con lo que coexiste se complejiza una vez los personajes de las historias tienen que gestionar los recursos y organicidades sobre los que tienen influencia, gestión de la que depende el bienestar y el desarrollo de sus actividades humanas y sociales dentro del ecosistema. Ya no es la contemplación e idealización lo único que significa y construye lugar. Por ejemplo, en “M/T y la historia de las maravillas del bosque” (2007), cuando una mujer gigantesca, feísima y determinada, llamada Oshikome, lideró el movimiento de restauración y reactivación de la aldea después de la muerte de Destructor y los fundadores, decidió hacer algo para “regenerar la fuerza de la tierra”. Los jóvenes que le ayudaron “*a reconstruir la aldea por medio de astucias inteligentes y extrañas*” (Oe, 2007, p. 16), la atrajeron una noche de luna llena al monte Koshin, “*y los <<chicos>>, frente a una Oshikome gigantescamente desnuda, se divertían como locos*” (Oe, 2007, p. 14).

El objetivo de esta íntima noche era devolverle la fertilidad a los arrozales próximos a cosechar. Entonces, lo que coexiste, en este caso la tierra, no es un ente cuyo funcionamiento esté desentendido de la acción humana. Es decir, ¿por qué una relación sexual en forma “ritual” bajo la luz de la luna llena puede influir en la regeneración de la fuerza de la tierra? Pueden especularse muchas cosas al respecto, pero lo que parece ser seguro, es que una vez alguien empieza a habitar un espacio, a trabajarlo, a conocerlo, a imaginarlo, a pensarlo, y muchas otras cosas más, ese alguien está formando parte de él de una manera imbricada, entrelazada y estrecha. Nuestros cuerpos no son independientes del espacio. *Nuestros cuerpos son del espacio, nuestra vitalidad depende de ellos, de lo que coexiste, de la forma en que nos alimentamos de ellos y de la forma en que a su vez los alimentamos. ¿Podemos realmente referirnos a nosotros mismos como “yo soy”? ¿No sería más sensato hablar de “yo soy sólo porque la tierra en donde vivo y todo lo que coexiste conmigo también es, de lo contrario no sería nada”?* La lógica y el mundo de las ideas nos hace pensarnos como entes separados del espacio y de lo que coexiste. Pero ¿realmente qué tan independientes somos si necesitamos del agua para beber y de los alimentos de la tierra para sobrevivir? Y si, de igual forma, pequeñas acciones humanas pueden tener consecuencias ecosistémicas a largo plazo. Tan sólo somos una pequeña partícula en medio de la inmensidad de los ecosistemas de los que formamos parte. Y en medio de la interdependencia ecosistémica, nuestras acciones humanas tienen unas consecuencias y efectos que muchas veces son insospechados o ignorados. Lastimosamente, más ignorados e inexistentes en la conciencia humana de lo que nos conviene, pues la fuerza destructora que podemos desplegar sobre el medio que habitamos, ha sobrepasado nuestra fuerza para alimentar y preservar la vida. Al final, la fuerza destructora menoscaba sólo a la humanidad misma, porque es seguro que los ecosistemas complejos que habitamos son profundamente sabios y todo lo que hacen va en función del mantenimiento de toda la vida que sea posible, sin importar si eso implica nuestra destrucción.

Tal vez la sensibilización sobre la interdependencia ecosistémica, la portaba el histórico y mítico personaje de la aldea de Ose, Meisuke Kamei, y su madre también. Ellos no compartían el sentimiento generalizado, propio de la época feudal en la que vivían, de valorar a la tierra como el bien máspreciado. Porque la tierra no es únicamente un bien que se pueda adquirir. La tierra es vida, y hay que tratarla y relacionarse con ella como tal. O por ejemplo, Siervo de “Siervo sin tierra” (1983), quien a pesar de que su objetivo más grande en la vida era lograr comprar el pedazo de tierra en el que siempre vivió y trabajó, aseguraba que nada superaba la relación e interconexión que él tenía con ese lugar. En una ocasión, Tránsito le preguntó a Siervo si podrían mejor arrendar un terreno que quedaba cerca a la carretera, pues esa tierra prometía mejor producción y más negocios con los forasteros que ahora entraban y salían por la región. Pero él respondió con un no rotundo. “Para Siervo no era fácil de explicar lo que representaba la orillita de tierra donde él había nacido entre las piedras como una iguana” (Caballero Calderón, 1983, p. 35). Cada vez que hablaba de esa tierra en la que vivió su madre toda la vida, y por la que ahora pagaba un arriendo con días enteros de trabajo en la hacienda para don Floro, la describía como un volcán de piedras con el río por delante y la peña por detrás, “una cuarta de tierra, tres días de arada de bueyes por una loma escarpada que terminaba a pico en un barranco sobre el río Chicamocha” (Caballero Calderón, 1983, p. 12). Decía que si a la parte alta se le quitaba la maleza, se podía cultivar maíz, y abajo, al lado del rancho, el tabaco. A pesar de pensar en términos de siembra y fertilidad de la tierra, para él el trabajo que la involucraba no producía sólo ganancia de dinero. Trabajar la tierra, ponerla a germinar, pudo llegar a ser una forma de coexistir en armonía y consciencia, no única y exclusivamente una forma de producción de capital.

Otro ejemplo de cómo trabajar la tierra y la geografía con las que se vive puede llegar a ser un acto de coexistencia armónica y consciente, es todo lo que describe Oe (2007) en su libro sobre cómo Destructor lideró y efectuó la construcción de la aldea, y cómo desarrolló ciertos proyectos personales. O de la forma en que la aldea se convirtió en un importante productor de cera al sacar provecho de los

árboles de cera. Una de las gestiones más importantes en el mantenimiento efectuado por Destructor, fue la carrera contra el bosque virgen y la vida vegetal que bordea la zona residencial de la aldea. La estrategia para evitar la invasión del bosque era plantar árboles en todo el linde, cada mañana y cada crepúsculo. Es decir, Destructor tomó responsabilidad con sus manos humanas del crecimiento del límite inferior del bosque, “en efecto, plantó árboles de laca en cadena, los cuales, formando un círculo en sentido horizontal, rodeaban las alturas del valle” (Oe, 2007, p. 74).

Pero la coexistencia consciente no sólo tiene consecuencias en la forma de efectuar y concebir el trabajo de la tierra. Es algo que permea a la experiencia humana a diferentes niveles, a la forma en que los humanos perciben y desarrollan sus cotidianidades, actividades y quehaceres diversos. En el siguiente fragmento se puede observar cómo la coexistencia consciente puede también tener un impacto, por ejemplo, en la percepción estética y consideraciones de lo bello. Aquí Siervo está hablando de los colores y formas que tenían los vestidos de las mujeres que asistían a la misa de Nochebuena en Chiquinquirá:

Unas vestían de raso morado, como la flor de las pachucas; otras de percal rosa, como la flor de las curubas; otras de terciopelo amarillo, como la flor de la achicoria; y otras vestían de malva, con randas de peluche carmesí en los volantes, como las flores de mayo que crecen en los troncos de los nogales del páramo. Todas tenían pañolones de fleco, y enseñaban los dedos de las enaguas blancas por debajo del ruedo de la falda (Caballero Calderón, 1983, p. 71).

Otra cara de las cosas sobre lo que coexiste, nos habla de cómo la coexistencia y el trabajo pueden ocurrir de forma violenta, en detrimento de la vida y en inconsciencia. Por ejemplo, en “Cien años de soledad” (1997) el despojo se repite dos o tres veces en la novela. Primero, por parte de José Arcadio Buendía, el hijo de Úrsula y José Arcadio que se fue con los gitanos, que con ayuda de su hijo Arcadio le usurpó las tierras a unos habitantes de los márgenes de Macondo que limitaban con el

cementerio. Mucho después, también, la compañía bananera se adueñó de las tierras de la zona encantada. Y por la misma época

De la noche a la mañana, Aureliano Segundo se hizo dueño de tierras y ganados, y apenas si tenía tiempo de ensanchar las caballerizas y pocilgas desbordadas. Era una prosperidad de delirio que a él mismo le causaba risa, y no podía menos que asumir actitudes extravagantes para descargar su buen humor (García Márquez, 1997, p. 192).

Esa concepción de lo que coexiste como una fuente infinita de recursos disponibles para el uso humano, que aparece con la abundancia desbordada de Aureliano Segundo, nos muestra que el despojo de los espacios es un acto que no sólo ocurre a nivel de las relaciones sociales humanas, sino que a lo no-humano también le podemos despojar. “Lo natural” como recurso infinito también se manifiesta en la película “Eréndira” (1983), cuando el candidato a la alcaldía, Onesimo, promete a los ciudadanos, que son vecinos del desierto, máquinas para hacer llover. ¿Qué nos mueve a querer apropiarnos de los cursos y formas de la naturaleza que están fuera de nuestro alcance y comprensión? ¿Qué motiva el afán por desligarnos de la interdependencia ecosistémica?

Figuras 78 a 81

Promesas de Onesimo en campaña





Nota²¹. “Tendremos máquinas para hacer llover a cántaros, y destilaremos en nuestras casas el aceite de la felicidad que hará crecer legumbres en el caliche y colgajos de trinitarias en las ventanas” (Guerra y García Márquez, 1983).

Por la misma línea, Manuel Mejía Vallejo (2013) describe el carácter y empresa del padre de Efrén Herreros. Acá es posible observar cómo el genio colonizador es el que también puede aparecer cuando las personas pretenden apropiarse de forma indiscriminada de lo que coexiste y de los recursos:

Hijo del poderoso de esas regiones, colonizador, aventurero en trances bravos: sometió tierras y gentes, buscó amigos y enemigos, dominó.

—¡Tumben monte, siembren pastos!

Extendía su mirada de agrimensor veterano. Había baldíos aún, viejas montañas del indio, desplazado cada vez más hacia otras selvas; el avance era un derecho tomado, no dolía la injusticia al practicarlo, también la tierra y el hombre debían pagar su tributo obligatorio, imponían la ley del arrasamiento creador, según su ángulo de enfoque. ...

—Lo que ven y mucho más les pertenece.

Su brazo mostraba la seguridad de un gajo de roble.

—Nadie podrá tener tantas tierras.

Recitaba límites de posesión, nombraba cada cerro y cada árbol por su nombre. A Efrén Herreros le agradaba el ejercicio, y no los sentía plenamente si no los denominaba, todavía joven para entender el despojo (Mejía Vallejo, 2013, p. 145).

Ahora bien, la violencia puede caer también sobre algunos humanos que hacen parte de esa coexistencia. Por lo general, son aquellas fracciones de población marginadas y pertenecientes a las bases de la estratificación social:

Por encima del rancho volteaba a inmensa altura un cielo azul oscuro, como de tinta, cuajadito de estrellas que parpadeaban y hacían guiños. A lo lejos se escuchaba el chirrido de la lanza del trapiche, donde don Floro Dueñas molía sus cañas. Abajo, en la hondura, roncaba el río. Siervo dió un gran suspiro: —¡Nadie sabe con la sed que otro vive!, decía mi mamá, ¡alma bendita! (Caballero Calderón, 1983, p. 55).

Como muestra el fragmento anterior, “Siervo sin tierra” (1983) muestra una y otra vez los sentires de alienación y desventaja que experimentaban los campesinos que se encontraban en una realidad social, política y económica cambiante, realidad que desde antaño ya era violenta (la hacienda colonial). Lastimosamente, Siervo no disfrutó de una actividad de trabajo consciente e interconectada con la tierra. La mayoría de tiempo fue blanco del desasosiego, cansancio y opresión.

Entonces, se puede afirmar que las razones por las que aparece la violencia sobre lo que coexiste son principalmente sociales y económicas. Esto se hace evidente cuando se contrastan las ocasiones en las que en el corpus apareció la quema de los ecosistemas a causa de los conflictos socioeconómicos que ocurrían dentro de ellos. En “M/T y la historia de las maravillas del bosque” (2007), como se relató en el apartado anterior, los militares le prendieron fuego a una parte del bosque con el objetivo de intimidar y de imponer sobre los habitantes el dominio oficial del imperio. El fuego se utilizó como un instrumento para el control político y demográfico. En “La princesa Mononoke” (1997), ocurre la quema del bosque de los espíritus por parte de Lady Eboshi y su ciudad durante la batalla, pues su objetivo último era acabar con los espíritus y con San (La princesa Mononoke) para poder extraer el mineral de la producción de hierro. El fuego aquí se utiliza de forma intencionalmente destructiva por razones monetarias. En “Nausicaä del valle del viento” (1984) y en “La casa de las dos palmas” (2013),

aparece el fuego igualmente destructivo, pero con unas variaciones. En un punto de la película, en el Valle del viento sus habitantes se ven en la obligación de empezar a quemar algunos árboles y vegetación del bosque porque dejó de soplar el viento que mantenía fuera a las esporas contaminantes. La contaminación venenosa, producto humano, empieza a tomarse uno de los últimos lugares de la tierra que habían logrado salvarse, y la quema de árboles es la única salida que tienen por el momento. En la novela de Mejía Vallejo (2013), el fuego aparece cuando la madera extraída del bosque de la zona tórrida se utiliza como combustible de la fábrica de la familia Herreros. Pero Efrén recuerda ese episodio familiar más bien con tristeza y arrepentimiento, pues fue una labor que, según él, pudo haber iniciado la maldición que cayó sobre la familia. Curiosamente, al uso de esa madera como combustible le siguieron unos incendios forestales que terminaron destruyendo la fábrica:

—Mi abuelo construyó la fábrica a orillas del San Juan. A estas aguas los indios las llamaban Docató, río de los yuyos.

Tupidos bosques de madera que alimentaron por años el horno, trozas embarcadas en aquellas aguas, bravas y abundosas en su momento.

—La ruina empezó con el incendio de los montes. Veinte días y veinte noches ardió la montaña.

—<<La primera maldición, debió ser>>. O se establecería una alianza deforme con las cosas, por eso las cosas traicionarían al final. Después la erosión de los precipicios, que sin soporte rodaron al río, y las represas arrastraron aquella construcción. Muchos tumbos formaría la historia de la vida y muerte en el caserón de las tierras altas. Ahora esas historias eran estancamiento en el aire del pueblo envejecido, en el de la montaña (Mejía Vallejo, 2013, p. 35).

Y es que, al final, parece que la infinita sabiduría de los ecosistemas termina imponiéndose sobre las intenciones egoístas y materialistas de los seres humanos. Cuando nos acercamos con violencia, codicia y desconexión a ellos, es “natural” que los efectos que experimentemos sean del

mismo tipo. Como ocurre con el espíritu de jabalí de “La princesa Mononoke” (1997). Su nombre es Nago, y es el espíritu que ataca la aldea de los Emishi y maldice a Ashitaka con una herida en el brazo. Lo enfureció y enloqueció no sólo el que Lady Eboshi hubiese llegado a arrancar y quemar árboles del bosque para extraer los minerales; según la anciana sabia del pueblo Emishi, la maldición provino de una bola de hierro que le dispararon.

A veces ese lenguaje ecosistémico no es tan directo, es más bien implícito y silencioso, como ocurrió con el bosque en el que se asentaron los Herreros, o en “Nausicaä del valle del viento” (1984). Al inicio de la película, se cuenta que

Mil años después del derrumbamiento de la gran civilización industrial, moho y fragmentos de cerámica recubrieron la tierra. Sobre esta tierra, un mortal bosque de hongos se extendió, liberando sus vapores venenosos. La extensión de esta tierra amenazaba la existencia del resto de la raza humana (Miyazaki, 1984).

También se dice que numerosas veces intentaron quemar la zona por completo, pero en todas las ocasiones una manada furiosa de criaturas ohmu exterminaban a quienes lo intentaban. ¿Cómo logró mantenerse la coexistencia entre zona contaminada y humanidad durante tantos siglos? *Porque la destrucción a muerte vis a vis fue durante todo ese tiempo la forma de relacionarse con el ecosistema, de formar parte de él.* La abuela de Nausicaä le comenta que, realmente, la furia de los ohmu es *la furia de la tierra*. Y eso lo confirma ella misma, al entrar a la zona contaminada como rehén de la reina colonizadora Kushana. La vegetación de ese bosque responde a los ruidos estremecedores de la nave y de las armas de fuego con golpes y ataques por parte de insectos y criaturas que emergen del fondo del agua contaminada.

Así que si la violencia, y atentar contra la vida misma, conforman el patrón de comportamiento humano en los lugares, las respuestas que obtendremos serán para contrarrestar esa fuerza destructora dentro del ecosistema. Como ya dije, cuando los ecosistemas responden para defender o reparar la vida,

poco importa si eso termina con la vida humana. *¿Es esta la única forma de relacionamiento que puede efectuar la humanidad? ¿Destruir hasta que su propio exterminio sea inminente porque, al final, no logró pensar y efectuar otra forma posible de existir? ¿Es posible una coexistencia en donde la armonía, la preservación de la vida, la creatividad y el potenciar la diversidad moldeen el patrón de las vidas que pueden existir?*

Montaña Arriba

Las experiencias mágicas-realistas vividas en las montañas, específicamente en las partes altas, hablan de tres patrones diferentes a la hora de habitar la montaña, pero al fin y al cabo interrelacionados. En primer lugar, están las imágenes que muestran lo que sucede montaña arriba como lo salvaje. A modo de ejemplo, varios acontecimientos ocurridos en Ose, la aldea de “M/T y la historia de las maravillas del bosque” (2007), que entre otras cosas se ubica en un valle situado entre montañas escarpadísimas. En una ocasión, se cuenta que cuando Destructor muere y la aldea se estanca en el decaimiento causado por el luto, el trabajo humano cesó y las personas se limitaron a las actividades esenciales para sobrevivir. En ese momento, el lugar se vio invadido por la fuerza del bosque:

la hiedra había recubierto las casas, e innumerables setas habían crecido incluso en los pilares interiores; los pozos estaban secos, y los que no lo estaban contenían un agua turbia y no potable. Las gentes habían sobrevivido gracias al agua que les llegaba por el canal deshecho del bosque (Oe, 1984, p. 119).

Los castaños, los caquis, los perales, los ciruelos, los cultivos de arroz y de cebada, se convirtieron en plantaciones silvestres que daban frutos perturbados, duros y pequeños. La acción autónoma y silenciosa del bosque estaba borrando todo lo que en algún momento el liderazgo de Destructor y los chicos y las chicas había logrado. Esta vuelta a la vida en su estado original, salvaje y misterioso, también la experimentaron José Arcadio Buendía, Úrsula Iguarán y las personas que les acompañaron en la comitiva cuando, buscando una salida al mar desde la ciénaga grande, la

infranqueable Sierra Nevada de Santa Marta les obligó a desistir de la iniciativa, y a posteriormente fundar Macondo en algún lugar de la ciénaga:

José Arcadio Buendía ignoraba por completo la geografía de la región. Sabía que hacia el oriente estaba la sierra impenetrable, y al otro lado de la sierra la antigua ciudad de Riohacha, donde en épocas pasadas —según le había contado el primer Aureliano Buendía, su abuelo— Sir Francis Drake se daba al deporte de cazar caimanes a cañonazos. ... En su juventud, él y sus hombres, con mujeres y niños y animales y toda clase de enseres domésticos, atravesaron la sierra buscando una salida al mar, y al cabo de veintiséis meses desistieron de la empresa y fundaron a Macondo para no tener que emprender el camino de regreso. Era, pues, una ruta que no le interesaba, porque sólo podía conducirlo al pasado (García Márquez, 1997, p. 17).

A este estado salvaje y original de las organicidades, le asocio un episodio de la aldea de Ose que tiene que ver con Oshikome. Durante el Movimiento de Restauración, y después de que Oshikome y los jóvenes que le ayudaban lograron encauzar la vida cotidiana a como se había desarrollado antaño, durante los años de la fundación, el cuerpo de Oshikome creció “hasta el punto de que a la luz de la luna de las noches de plenilunio, y a la claridad de las estrellas en las noches de luna nueva, semejaba un montículo lívido” (Oe, 2007, p. 163).

Convergen en una misma imagen la noche y la luna llena, con la montaña o montículo, y Oshikome. Esa gran líder de reformas, matrona de jóvenes y niños. Esto sugiere que, entonces, lo femenino (es decir la montaña y la noche), también puede llegar a tener un papel clave en el despliegue y acción de lo salvaje, de lo Otro. Esta faceta de lo femenino es la Madre Naturaleza indómita y en todo su esplendor.

Esta propiedad salvaje de las partes altas de las montañas otras veces se presenta en forma de condiciones dificultosas y severas. Como cuando Aureliano Segundo atravesó montañas y desfiladeros desde el caribe hasta las tierras altas del centro del país para ir a por su amada, Fernanda del Carpio:

Se extravió por desfiladeros de niebla, por tiempos reservados al olvido, por laberintos de desilusión. Atravesó un páramo amarillo donde el eco repetía los pensamientos y la ansiedad provocaba espejismos premonitorios. Al cabo de semanas estériles, llegó a una ciudad desconocida donde todas las campanas tocaban a muerto (García Márquez, 1997, p. 207).

También ocurre con Siervo y Tránsito de “Siervo sin tierra” (1973). A pesar de que la hacienda estaba rodeada de montañas (en verano era posible observar el cerro del Güicán y las montañas de Onzaga, y para llegar hasta allá tocaba tomar caminos empinados), cuando los protagonistas de la historia se casan y deben bajar la loma que separaba a La Casa Grande del rancho de Siervo, se sintieron muy extraños y experimentaron algo difícil de explicar:

Ya no veían claro, aunque una gran mancha de sol tiñera de amarillo los cielos del Cocuy, en la cresta de la cordillera. Todo lo veían como en sueños y a través de una bruma que desdibujaba el contorno de las cosas. Parecía que tuvieran humo en los ojos. Siervo trataba de considerar atentamente el rostro de la Tránsito pero parecía que alguien se lo estirara hacia el lado derecho, le borrara los ojos y le torciera la boca; y ella no acertaba a cobijarse bien el pañolón para sujetar a Olaya Cetina que berreaba sin parar desde hacía mucho rato. A los dos les pesaban las manos y les hormigueaban las piernas, y la lengua no les cabía en la boca (Caballero Calderón, 1983, p. 64).

Para Zoraida de “La casa de las dos palmas” (2013), acostumbrarse a la dureza de la montaña no fue fácil, menos al darse cuenta de que ese carácter parecía también natural en los nativos del páramo. Por más que La casa fuese un lugar de acogida y familiaridad,

el páramo fue dureza y soledad para Zoraida Vélez. Páramo llamaban a la región, aunque ni su temperatura ni su vegetación alcanzaran para llamarla así. El viento en las piedras rajadas del farallón, la lluvia en tejas y gajos, el trueno arrastrado bajo los nubarrones, el parco hablar de los

trabajadores al mando de Efrén Herreros y del maestro Bastidas. Y sus retinas que perdían fuerza, aceleradamente.

—¿Qué más hay, maestro?

—Un roble grandote en mitad del jardín. ... Quizá la oscuridad en la visión de Zoraida Vélez, que aumentaba las oscuridades abismo abajo, abismo arriba; quizá lo inusitado de aquellos cerros resaltarán más lo inusitado del alma frente a ese enmarañaje; o que la suerte fuera más trágica en tal cercanía de la muerte (Mejía Vallejo, 2013, pp. 42-43).

Lo alto de la montaña como lo misterioso y lo desconocido fue el segundo patrón identifiqué. En primera instancia, hay que señalar que esa inexplicabilidad y desconocimiento se antoja como peligrosa. Tal y como le sucede a Kafka de “Kafka en la orilla” (2017), quien al carácter misterioso de las montañas salvajes, se acerca con respeto y cuidado. Él logra entender que los peligros que guarda el bosque de la montaña son mortales y superan el control humano:

Sin embargo, he tenido una conciencia real de los peligros que acechan en el interior del bosque. Y me digo a mí mismo que no debo olvidarlo. ... Yo no sabía, por ejemplo, lo siniestras que podían llegar a ser las plantas. Las únicas que había visto y tocado eran las plantas domésticas, cuidadas con esmero, que se encuentran en la ciudad. Pero las que hay aquí..., ¡no! Las que viven aquí..., éstas son totalmente distintas. Poseen fuerza física, respiran, poseen una mirada acerada que avista a su presa. Las de aquí inducen a pensar en la magia negra de la antigüedad remota. El bosque es un lugar dominado por los árboles ... el bosque podría expulsarme con toda facilidad, o podría acabar succionándome. Probablemente yo debería sentir hacia aquellos árboles el temor y el respeto que merecen (Murakami, 2017, pp. 173-174).

Pero en la historia de Nakata y Kafka, en las elevaciones y montañas misteriosas no sólo aparecen sentires de peligro. En ellas los personajes también se pueden ver envueltos en situaciones inexplicables, en situaciones que superan el entendimiento humano. Estas situaciones pueden, además,

resultar maravillosas, pues se presume que están guiadas por una lógica y un funcionamiento de las cosas que es indescifrable. Entonces, por ejemplo, estos son los pensamientos de Kafka al encontrarse por primera vez con la aldea-mundo onírico que se sitúa en un depredado de las montañas de Kochi:

—Estamos en la cresta de estas montañas —me informa el soldado fornido.

—Bajaremos derechos hasta abajo, ve con cuidado para no resbalar —dice el soldado alto. ...

Es una cuenca llana que se ha aprovechado utilizando la configuración original del terreno. No sé cuánta gente vivirá ahí, pero, a juzgar por las dimensiones, seguro que no mucha. Hay varias calles, a cuyos lados se levantan aquí y allá unos cuantos edificios. Las calles son pequeñas, los edificios también. No se ve un alma. Todos los edificios son inexpresivos, parecen haber sido contruidos pensando más en que sirvieran como protección frente a las inclemencias meteorológicas que en la belleza. El conjunto es demasiado pequeño como para adoptar el nombre de <<pueblo>>. No hay ni tiendas ni edificios públicos. No hay ni carteles ni letreros. Sólo aquellos edificios sobrios, de idéntico tamaño e idéntica forma que se han agrupado, como si de pronto se le hubiera ocurrido a alguien, formando una población. Ningún edificio tiene jardín, en las calles no se ve un solo árbol. ...

Resignado, abro los ojos, vuelvo a contemplar este mundo nuevo que se abre ante mí. En mitad de la pendiente, con la vista clavada en ese lugar junto con los soldados, siento que la impronta del viento que se encuentra en mi interior se está desplazando. De manera simultánea, los signos se recomponen, las metáforas se transforman. Tengo la sensación de que me voy alejando de mí mismo, de que floto. Soy una mariposa que aletea en el borde del mundo. Más allá de la linde del mundo se encuentra un espacio donde el vacío y la sustancia se superponen a la perfección. Donde el pasado y el futuro forman un círculo continuo y sin límite.

Por allí vagan los signos que nadie ha leído, los acordes que nadie ha escuchado jamás
(Murakami, 2017, pp. 520-521).

Acá Kafka describe una experiencia de lugar que, puede decirse, tiene que ver con lo espiritual y al mismo tiempo con lo ontológico. Es una experiencia que tiene todo que ver con la psicología del personaje que Murakami construyó; sin embargo, al hablar del bordel del mundo, del vacío, de la sustancia y del movimiento del tiempo, es una experiencia intrapsicológica que nos acerca al reino de lo místico de la experiencia humana. Otro ejemplo de lo mismo en la novela, es lo que ocurre con Nakata cuando es un niño de ciudad que, a causa de la Segunda Guerra Mundial, tiene que trasladarse a una escuela rural. Un día, la maestra y su clase se dirigieron a una loma alemana, a “la montaña del bol de arroz”:

La montaña no es muy abrupta, cualquiera puede subirla sin esfuerzo. Se encuentra un poco al oeste de la escuela, se puede ir andando. Hasta la cima, al paso de un niño, se llega en unas dos horas. Teníamos previsto detenernos en el bosque, a medio camino, para buscar setas y tomar un bocado. ... Una vez en el corazón del bosque, la guerra parecía algo ajeno, algo que estuviera ocurriendo en un país remoto (Murakami, 2017, pp. 27).

Algo inusual y alarmante ocurre en medio de la jornada en el bosque de la montaña. Al llegar a un claro plano de la montaña, toda la clase se desploma en el suelo sin explicación alguna. Según observó la maestra, en ningún momento quedaron inconscientes porque estaban tendidos con los ojos abiertos, como viendo algo. Una media hora antes, se habían percatado de que en el cielo de la montaña relució un brillo metálico, como de duraluminio. Pensando que se trataba de un avión de guerra de tecnología rusa se escondieron por un momento. Pero al no ocurrir nada continuaron el camino. En el testimonio, la maestra señaló que, al tomar los signos vitales de los niños y niñas, en su mano “dejaron ... un tacto irreal. Una sensación muy extraña” (Murakami, 2017, pp. 29). Que incluso el médico apuntó en su momento que se sentía como presenciando algo que un mortal no debería

presenciar. Así que llegaron médicos, bomberos y policías. Hasta que, después de unas horas, los niños y niñas recuperaron la consciencia pero sin recordar nada de lo sucedido. Exceptuando a Nakata, quien no se despierta sino hasta dos semanas después. Desde ese entonces, Nakata queda con un aparente retraso mental, una pérdida total de la memoria y conocimientos que había acumulado hasta el momento, y con la capacidad para hablar con los gatos.

Tanto la experiencia de Kafka como la de Nakata, hacen parte de esos acontecimientos místicos que superan la lógica humana y que, parece, se quedan hasta el fin de los días como misterios sin resolver. Pero a veces ese profundo insondable y desconocido de las montañas se deja aferrar más extensamente. Se pudo observar que la relación estrecha con lo alto de las montañas, las cotidianidades en esos espacios, pueden llegar a ser posibilitadoras de otro tipo de eventos místicos: los auspicios y las predestinaciones. Permitiendo, entonces, que la montaña como lo desconocido sea más bien una oportunidad para aprender a habitar el territorio de formas sutiles, y/o que, hasta el momento, no habían sido contempladas.

Como cuando en “Siervo sin tierra” (1983), que los policías se llevan preso a Siervo y hacia Santa Rosa de Viterbo, pues durante un golpe de violencia por parte de los godos en toda la región, Siervo se encontró enredado y terminó asesinando a un vecino suyo. En el camino, atraviesan el páramo en la cuesta de Guantiva, y hacen una parada en una casa de teja para desayunar. Allí, el viejo del lugar les cuenta que la montaña ya le había advertido que un evento trágico ocurriría.

desde hacía varias noches venía observando malos signos en el monte cuando salía a echarle un vistazo al corral de las ovejas para espantar los zorros. Había visto un anillo de nubes en mitad del cielo, que amagaba tragarse la luna ... Mi sargento no ha vivido en el páramo como yo, y no ha visto las cosas que se ven a la media noche cuando la luna está clara. Con el páramo no hay que hacer chistes (Caballero Calderón, 1983, p. 96).

De nuevo aparece el principio femenino en forma de noche, luna llena y montaña, cumpliendo un papel clave en los acontecimientos mágicos-realistas. Es como si la polaridad femenina del universo fuese sinónimo de la sensibilidad hacia lo oculto y lo místico. Fue, de hecho, la sensibilidad y atención hacia lo inexplicable del páramo, lo que le permitió a Escolástica de “La casa de las dos palmas” (2013) vaticinar que algo estremecedor iba a ocurrir entre su esposo maltratador y su familia:

Y escuchaba azarasas leyendas del páramo, con murciélagos descomunales, pumas de bruma y piedra, vuelos de brujas en el puente del farallón. O siquiera espantos sin trascendencia de algunos fieles difuntos, el galope nocturno de don Juan Herreros, la sombra de la recua de Félix Velásquez con su última carga farallón arriba, nubes arriba hasta tomar El Camino de Santiago. O la presencia de Zoraida en sus noches de sonambulismo. Dijeron haber visto, contra el sol de los venados, el vuelo de una inmensa paloma negra.

—Da tres vueltas sobre la Casa del Río, después se retira camino de los farallones.

—Algo grande se nos viene —sentenció Escolástica (Mejía Vallejo, 2013, p. 332).

El tercer y último patrón que pude que le da forma al espacio alto de las montañas, es el del arriba de la montaña como lugar de resistencia. En “La casa de las dos palmas” (2013) esto aparece al inicio de la novela, cuando el padre de Balandú maldice a Efrén Herreros, a Zoraida y al maestro Bastidas:

—¡Deténgase, perdida! —volvió el sacerdote en el momento en que Efrén Herreros llegaba del páramo sobre su alta mula, pareció deliberada la oportunidad con que el jinete arrió esa tarde.

Un perro negro y grande lo seguía, embadurnadas las patas por el camino del páramo. ...

—Don Efrén y el padre Tobón tienen casada una pelea. ...

Y una voz que oyó Balandú habló desde su animal, señalando el páramo con mano firme:

—Allá reconstruiré la capilla. Más cerca de Dios mientras más lejos de usted, padrecito

(Mejía Vallejo, 2013, p. 14-18).

Este carácter es incluso más evidente con la historia de la fundación de Ose que nos cuenta Kenzaburo Oe (2007). Como ya se dijo, la fundación ocurre porque unos chicos y chicas provenientes de una ciudad señorial portuaria, son desterrados. En su intento de escape y de construir una vida nueva, remontan un río hasta llegar al lugar más alto en medio de unas montañas en la isla de Shikoku (específicamente, en la actual prefectura de Ehime). Desde ese momento, e incluso hasta ahora, dice Oe, el pueblo se posicionó como un Otro de forma intencional. En principio, los chicos y chicas que fundaron la aldea hacían caso a sus deseos de rebeldía contra lo señorial. Pero luego, durante la restauración de Oshikome, durante la época feudal en la que vivió Meisuke Kamei, e incluso hasta los años de la Segunda Guerra Mundial en la que Oe alcanzó a vivir ciertas cosas junto con su madre y su abuela, la aldea era un símbolo de rebeldía e insumisión a ojos extranjeros.

En “La princesa Mononoke” (1997), cuando se habla de los Emishi y su destrucción por parte de las fuerzas imperiales, se hace evidente esta connotación de los lugares altos de las montañas como lugar de resistencia. Las puntas de flecha que usa Ashitaka, el antílope que monta, y el cuenco que utiliza para comer, le ayudan a reconocer a Jigo, el enviado secreto del emperador, que el chico hace parte de los Emishi. Como se supone que fueron exterminados, le da a entender que no dirá una palabra sobre su lugar de origen.

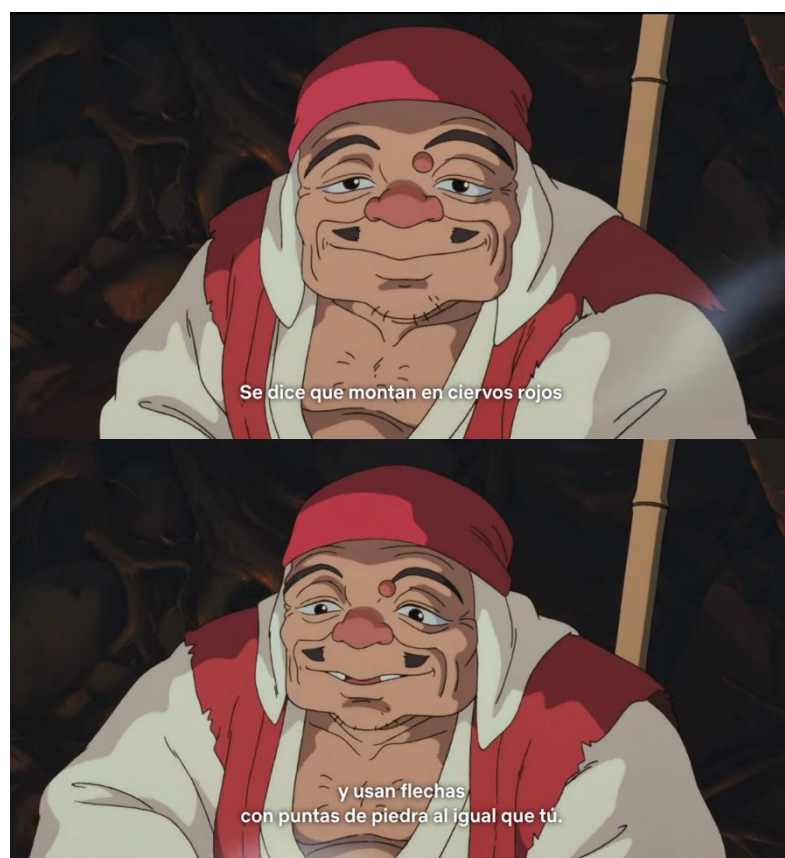
El halo secreto y tensionante que envuelve a esta conversación, se comprende mejor si recordamos quiénes son los Emishi en la historia de Japón. También llamados Ebisu o Ezo, son un grupo étnico antiguo originario de este país, y sobre quienes la academia ha cuestionado bastante su origen. No se sabe con claridad si son descendientes de los pueblos Jomon o Ainu, y hay estudios que se especializan en la relación entre estos tres grupos (Hanihara, 1990). En su artículo “Emishi, Ezo and Ainu: an anthropological perspective” (1990), Kazuro Hanihara presenta un fragmento del antiguo texto histórico, el “Nihonshoki”, que ayuda a comprender el estado marginal y de otredad que fue impreso

sobre este grupo de personas por parte de los grupos de poder hegemónico. Esta es una conversación entre un emperador de la dinastía china T'ang con sus informantes de Japón:

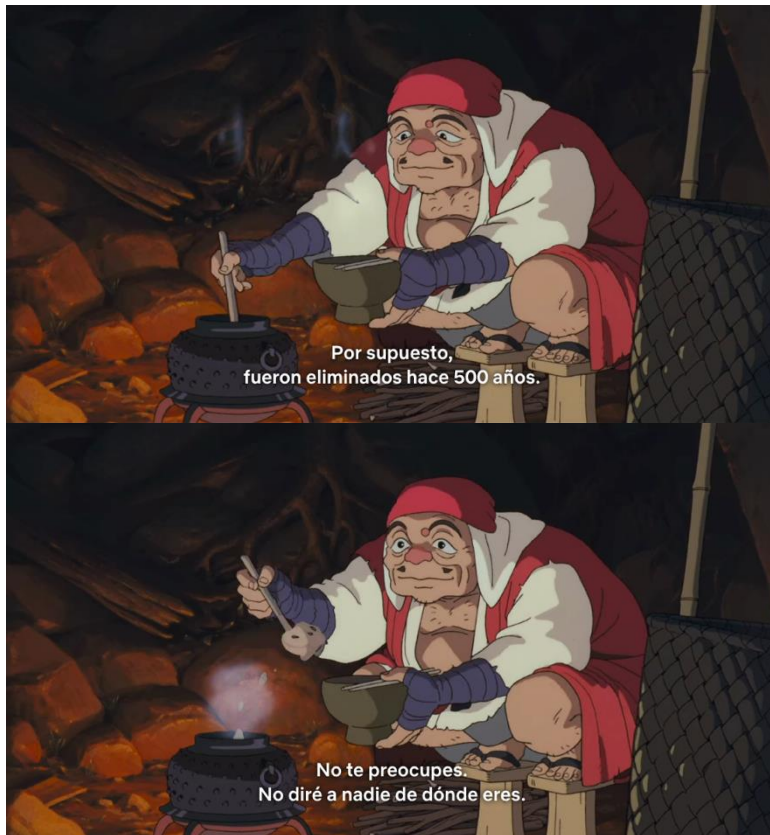
El emperador (de la dinastía T'ang) preguntó sobre ellos, diciendo: —“En su país (el de los Emishi) están presentes los cinco tipos de cereales?” Los enviados respondieron respetuosamente, diciendo: —“No, se mantienen con vida comiendo carne cruda.” El emperador preguntó sobre ellos, diciendo: —“Tienen casas en su país?” Los enviados respondieron respetuosamente, diciendo: —“No, tienen sus moradas bajo los árboles en lo más hondo de las montañas.” El emperador prosiguió y dijo:—“Cuando observamos la inusual apariencia corporal de estos Emishi, resulta extraño al extremo... (Trad. de Aston, 1924, como se cita en Hanihara, 1990, p. 42).

Figuras 82 a 85

Jigo le dice a Ashitaka que mantendrá su identidad de Emishi en secreto



Nota²².



Si montaña arriba confluyen lo salvaje, lo misterioso y lo Otro (o lo marginal), de acuerdo con lo observado en el corpus, puedo concluir que son espacios en donde los lugares contruidos pueden llegar a enseñar mucho sobre la conexión ecosistémica consciente. *En el apartado anterior, fueron aplastantes las conclusiones sobre cómo, al final, el trabajo y la producción sobre la tierra y sobre lo que coexiste, se vio tergiversado por las experiencias de lugar violentas, empobrecedoras y desgarradoras. Pero lo que se desarrolla en las partes altas de las montañas, me hace pensar que, probablemente, las relaciones de coexistencia entre espacio de montaña y personas, tienen el potencial de llegar a ser, efectivamente, profundas y complejas, propiciadoras de vida y de diversidad.* Al final, fueron Siervo (y los campesinos nativos) quienes intentaron reconectar con la consciencia del habitar y trabajar la tierra. Fue la aldea de Ose y su secreto las que posibilitaron la defensa de la vida del bosque y el ecosistema. Fue Ashitaka, en compañía de San (La princesa Mononoke), que lograron reconectar con el Espíritu del Bosque y salvar la coexistencia en donde los seres humanos están involucrados.

Lo Que Se Habita: Lo Que Es Cosustancial Y Lo Otro

Otras de las relaciones de lugar que también pueden ser prueba de cómo la interrelación ecosistémica de las personas con los espacios puede llegar a ser compleja, abundante y llena de capas de significaciones y funcionalidades, es la de la relación que se tiene con el espacio que se habita (sea una casa, una aldea o un vecindario), o de la relación que puede llegar a establecer un extranjero u Otre con un lugar ya habitado.

Un lugar en el que la antropología ha hablado sobre los espacios habitados, es en la antropología de los espacios domésticos. Este enfoque estudia las relaciones que pueden ocurrir al interior de los hogares y la relación con el hogar como espacio y lugar. Carsten (2007), en el texto ya citado, dice que en su trabajo de campo pudo entender que “tanto las casas como la comida comparten muchas cualidades con las personas a las que contienen o alimentan: en algunos niveles, los límites entre el contenedor y lo contenido no están claros” (Carsten, 2007, pp. 519). Más adelante cuenta que descubre que esa multidimensionalidad que conforma a las personas no se detiene ahí, sino que forma parte de una cadena más grande. El *semangat* es un concepto más o menos equiparable al término occidental de alma, y este es sólo uno en el caso de cada persona malaya. Ese *semangat* está compuesto por “el alma” de la persona en cuestión, “el alma” compartida con germanos (con quienes se habita el mismo hogar), el hogar de la cocina, el arroz, y otras tres cosas asociadas a las personas emparentadas que viven bajo un mismo techo, y que comen comida cocinada al calor del mismo hogar:

La persona es por tanto a la vez individual y múltiple. Cada cuerpo es el contenedor de un conjunto de germanos. El *semangat* de la persona es parte de un conjunto de siete miembros, comparables a las partes del cuerpo. Las personas y sus cuerpos tienen una identidad múltiple, y ésta se concibe en términos de la relación de germanidad. El conjunto de germanos humanos está estrechamente vinculado con la casa que le da vida, y la noción de *semangat* deja claro el vínculo entre la sustancia vital de personas, casa y germanos (Carsten, 2007, pp. 519-522).

Es interesante que Carsten haya encontrado entre los malayos de Pulau Langkawi esta fuerte y evidente interconexión entre habitantes y lo habitado. Retomo este aporte porque me parece que esa interconexión y porosidad entre personas y lugares habitados la encontré yo también en el corpus, pero en una intensidad más tenue y ambigua. De hecho, estoy convencida que esa interconexión, ese “formar parte de” todo lo que habitamos y pisamos, está presente en todas las vidas humanas en general. Todos nuestros cuerpos comen comida que da la tierra, la absorben, y la transforman en energía. Respiramos el aire que producen los árboles y exalamos dióxido de carbono. A partir de estos procesos orgánicos básicos y hacia adelante, *pareciera que toda acción ambiental humana es un ciclo de sincronicidades y reciprocidades*. ¿Cuándo nos convencimos que existe una división entre humanos y el medio que habitamos? ¿Qué tanto ganamos con eso, sino la ilusión de que somos un ente existencial separado de todo lo que se encuentre afuera de su piel?

Así que me encontré con que lo que se habita es un ingrediente fundamental en lo que conforma la propia sustancia (para utilizar el término de Carsten (2007)). Por ejemplo, una novela en donde el hogar se considera el espacio cohesionador y habilitante de la existencia de las familias y su actuar, es en “La casa de las dos palmas” (2013):

Hablar de una casa era importante, y tener una casa era saberse parte del mundo, ser habitante de su dignidad. Era no sentirse extranjero, el punto de referencia, el punto de apoyo a la vieja raza humana.

—<<¿Para quién?>>

La confianza, el calor de un vecindario, un saber de dónde se salía y a dónde se regresaba; el derecho de tener un pasado, el derecho a pensar en una descendencia, expresiones que repetirían el signo, brazos en alto, brazos cruzados, brazos al amor, brazos en la despedida. Brazos recostados contra el pecho, en la entrega (Mejía Vallejo, 2013, p. 491).

En “Cien años de soledad” (1997) la vitalidad y relevancia que tiene el terreno habitado para la forma de emparentarse y crear familia, y a su vez para crear la propia sustancia, se hace evidente cuando Rebeca se siente traicionada por el Coronel Aureliano Buendía, cuando le devolvió las tierras usurpadas por José Arcadio a sus propietarios originales. Le dijo al Coronel que era un descastado. A pesar de saber que esa era la tierra en la que habían vivido su hermano y su hermana como pareja por años, el Coronel decidió prescindir de ella. Para Rebeca, eso fue lo sustancialmente más indeseable y rudo que algún miembro de la familia pudo hacer contra ellos. Eso significa que el lazo sustancial fue amenazado, fue violentado, y por eso le dijo descastado y decidió no volver a hablarle.

Otro ejemplo ilustrativo sobre cómo el ambiente es el dador de sustancia, aparece en “Kafka en la orilla” (2017). Cuando Kafka empieza a tener los sueños edípicos con la señora Saeki, se despierta en medio de la noche aún como encantado por los transees de los sueños, y en una ocasión se acerca a la ventana a observar el espacio en el que se ubica la biblioteca:

salto de la cama, voy junto a la ventana, levanto la vista al cielo. Pienso en el tiempo que no ha de volver. Pienso en el río, pienso en la marea. Pienso en el bosque, pienso en el manantial. Pienso en la lluvia, pienso en los rayos. Pienso en las rocas. Pienso en las rocas. Pienso en las sombras. Todo ello se encuentra dentro de mi (Murakami, 2017, pp. 332).

A pesar de que se encuentra en medio de una experiencia onírica y extrañada de la realidad, Kafka es capaz de asociar su estado psicológico y emocional interior, con la presencia y disposición del espacio medioambiental. Pero no se trata simplemente de contemplar. Sino de empezar a sentirse parte de. Esto es especialmente importante cuando se tiene en cuenta que es una escena que ocurre en medio de una experiencia emocional y ontológicamente tan impactante como los sueños edípicos que estaba teniendo. Murakami desarrolla mejor esta interrelación compleja entre medio y realidades mentales más adelante en la novela, cuando Sada, el hermano de Oshima, le dice a Kafka lo siguiente (tal vez esto ayude a comprender mejor el motivo de la escena anterior):

El hombre, hasta cierto punto, está determinado por el lugar donde ha nacido. Probablemente, la manera de pensar y de sentir de una persona funcionen de modo sincrónico a la configuración del terreno, la temperatura y los vientos (Murakami, 2017, pp. 557).

Esta idea de que, dependiendo de cuál sea el lugar geográfico de procedencia, se desarrolla cierta disposición individual y mental hacia el mundo, también hace presencia en la novela de Mejía Vallejo (2013). La forma en que allí se habla sobre el maestro Bastidas, pueda ilustrar de forma más explícita a lo que se refiere Sada respecto a cómo es que la configuración de un espacio puede llegar a determinar la forma que toma una persona. El maestro Bastidas, a pesar de haber pasado gran parte de su vida en el páramo antioqueño, su forma de ser y estar son recurrentemente asociadas a las elevaciones volcánicas del suroccidente colombiano: “y él, con timidez de quien sólo habla con las manos, hacia el sur de su padre —labrador e imaginero—, siempre cerca del volcán humeante...” (Mejía Vallejo, 2013, p. 29).

Sin embargo, esa sustancia “original”, la sustancia propia del lugar en el que nacemos y que nos constituye, puede cambiar. En el cuento “Sangre y agua” de Yoshimoto (2017) se cuenta que cuando la chica proveniente del pueblo apartado, Chikako, se muda a Tokio y se encuentra con las calles que estaban llenas de gente, bares y juegos, ella sentía que podía adoptar la identidad que quisiera. A pesar de que la situación es diferente a las anteriores en donde se habla de que somos como el lugar donde nacimos, sigue operando el mismo principio: la sustancia que conforma el espacio que habitamos, tiene un fuerte impacto sobre nuestros cuerpos y experiencias, sobre nuestra propia sustancia, porque no es posible delimitar estrictamente en dónde empieza el uno y en dónde acaba el otro.

Además, el mecanismo inverso también puede ocurrir: cuando nuestras disposiciones mentales y sociales cambian, se producen unos efectos materiales, orgánicos y sustanciales en la constitución del espacio que se está habitando, pues una consecuencia de esos cambios sociales y psicológicos es la alteración de la forma de habitar, significar y gestionar los espacios. “Cien años de soledad” (1997) como

novela es uno de los ejemplos más claros al respecto. Allí se observa que cada vez que ocurre un acontecimiento social significativo para la familia Buendía o para Macondo, las formas de habitar la casa familiar o el pueblo se transforman también, puesto que durante esos eventos, la forma de percibir el mundo y de significarlo, están cambiando. Estos cambios sociales y de significación tienen unas repercusiones en la acción y en la materialidad sobre el espacio. Entonces, por ejemplo, cuando llega la compañía bananera a Macondo, ocurre que

Las casas de barro y cañabrava de los fundadores habían sido reemplazadas por construcciones de ladrillo, con persianas de madera y pisos de cemento, que hacían más llevadero el calor sofocante de las dos de la tarde. De la antigua aldea de José Arcadio Buendía sólo quedaban entonces los almendros polvorientos, destinados a resistir a las circunstancias más arduas, y el río de aguas diáfanas cuyas piedras prehistóricas fueron pulverizadas por las enloquecidas almádenas de José Arcadio Segundo, cuando se empeñó en despejar el cauce para establecer un servicio de navegación (García Márquez, 1997, p. 194).

Todo esto estuvo acompañado, no tan sorpresivamente, por la ampliación de los cuartos en la casa y del número de puestos del comedor. Amaranta volvió a comer en la cocina porque le incomodaba la cantidad de forasteros que entraban y salían todo el tiempo. Úrsula los alimentaba. Hasta que Fernanda se hace cargo del funcionamiento del hogar después de que ocurre la masacre, y cierra durante años (los que duró la lluvia sin pausa, y los que vinieron después hasta el día de su muerte), las puertas de la casa se cerraron a cualquier extranjero que tuviera que ver con la compañía bananera. Y, en general, a cualquier otra persona que no fuera de la familia. También es ilustrativo el episodio final de la novela, cuando Amaranta Úrsula y el último Aureliano, tía y sobrino, se convierten en amantes. La primera se separa de su pareja y sus proyectos en Francia, y el último de la lectura y los mundos imaginarios creados con sus amigos. Se encierran en la pequeña casa ya vencida por los años a vivir el apasionado amor que hay entre ellos, y así la casa en sus últimos días termina siendo devorada por el

paso espontáneo de los organismos vivos que lograron apropiarse de ella, pues a los amantes poco o nada les importaba qué curso podría tomar el hogar y ellos mismos. Sólo vivían por su romance:

la casa se precipitó de la noche a la mañana en una crisis de senilidad. Un musgo tierno se trepó por las paredes. Cuando ya no hubo un lugar pelado en los patios, la maleza rompió por debajo el cemento del corredor, lo resquebrajó como un cristal, y salieron por las grietas las mismas florecitas amarillaes que casi un siglo antes había encontrado Úrsula en el vaso donde estaba la dentadura postiza de Melquíades (García Márquez, 1997, p. 350).

Como es una relación interdependiente, la que existe entre lugar habitado y personas que habitan, una de las actividades que más determinan cuál va a ser este lugar habitado, y la profundidad que va a tener la interrelación, o la forma y complejidad que va a adoptar la sustancia lugar-personas, es la del trabajo. Por ejemplo, en “M/T y la historia de las maravillas del bosque” (2007) se cuenta que en los años de la fundación, mientras ocurrió la lluvia de cincuenta días que limpió el valle, los chicos y chicas descubrieron que en la linde del bosque, cuando se extraía el ñame, se podían profundizar los hoyos que quedaban en la tierra. Tanto así que podían convertirse en cuevas habitables. Y así ocurrió. Los jóvenes formaron parejas, y cada dúo empezó a excavar su propia vivienda antes de empezar a labrar y construir la aldea en el valle que quedaba más abajo. Esta es una imagen muy literal de cómo el lugar trabajado es el lugar habitado, pero lo traigo a colación porque considero que la relevancia y complejidad de la tierra trabajada es un factor clave para la vida rural, y por si se quiere comprender cómo es la naturaleza de las relaciones mantenidas con los lugares habitados en esos contextos. En “Siervo sin tierra” (1983), cuando los conservadores suben al poder a través de votaciones violentas y fraudulentas, y las personas que trabajan la hacienda de don Ramírez sufren un temor aplastante a ser expulsados de sus tierras por ser liberales, Tránsito le dice a Siervo, más bien enojada, que eso poco o nada tendría que ver con ellos, porque

—Para pasar trabajos lo mismo es con los extraños que con los propios ... ¿Qué nos importa que el pueblo sea de los unos o de los otros, si algún día nosotros llegamos a echar raíces en estos pedregales? ... los patrones se pueden ir cuando quieran, mano Siervo, y nosotros los pobres nos tenemos que quedar aguantando siempre los dolorosos (Caballero Calderón, 1983, pp. 140-141).

A ellos no les importaba quién subía al poder, pues ni un patido u otro representaba un aliado o un facilitador a su empresa de toda la vida de comprar un pedazo de tierra. Por lo tanto, a fin de cuentas, no tendría les afectaba en su sentir y conexión con el lugar habitado, porque la real amenaza en ese sentido había sido por años el injusto sistema jerárquico de las haciendas y la explotación sistemática de la que habían sido blanco desde hace mucho tiempo, explotación que no les había permitido habitar digna e integralmente la tierra trabajada y tan querida por ellos.

Así que, lastimosamente, el habitar también puede llegar a ser inconsciente, desconectado y destructivo. Y, precisamente, es en las ocasiones en las que el trabajo ocurre de todas las formas menos conscientemente y medioambientalmente sostenible, que el habitar desconectado aparece.

Digamos, en “Cien años de soledad” (1997), fue la región encantada y mágica que limitaba con Macondo la que quedó reducida a la putrefacción cuando la compañía bananera se retiró. O allí también ocurrió que Aureliano Segundo y la alcaldía de Macondo rifan las tierras destrozadas por la lluvia de tres años, pues la nueva vida económica y social a la que había entrado el pueblo no le permitió a sus antiguos habitantes mediar una relación más favorecedora o constructiva con su espacio. Cosa que también le ocurre a Tránsito de “Siervo sin tierra” (1983), pues ella se ve obligada a revender la parcela, que tanto trabajo le costó a Siervo y a ella comprar, debido a las coyunturas y dificultades que estaba viviendo como mujer campesina en esos años. En estos escenarios, la vida ya no se trata de vivirla sino de sobrevivir como se pueda. De ahí que esta precarización económica, política y social lleve a un desligue y desconexión del espacio habitado a cambio de dinero para subsistir.

En “M/T y la historia de las maravillas del bosque” (2007) la posibilidad de renunciar a la tierra habitada a cambio de dinero y por razones de supervivencia, es algo que se evadió a lo largo de la historia de la aldea de la mejor forma en que se pudo. Esta prevención fue exitosa al menos hasta la Segunda Guerra Mundial. Antaño, una de las estrategias con la que se le hizo frente a esto, fue una desplegada por Oshikome y sus jóvenes seguidores durante el movimiento de restauración. Como se dieron cuenta de que en la aldea las diferencias entre familia y familia en cuanto al dinero y riquezas acumuladas se iba ampliando, propusieron quemar todas las casas de la aldea y construir una suerte de cuarteles uniformes en los que todos vivieran con las mismas comodidades. Ni más ni menos. Justo después de esa quema, el extraño y gran estruendo que tuvo lugar. Un gran zumbido empezó a reverberar por toda la aldea, lastimó los oídos de casi todas las personas exceptuando a Oshikome, niños, niñas y jóvenes, y dio lugar al Cambio Casa: un rediseño entre familias, pues cada hombre y mujer (con sus hijos respectivos) tuvo que ponerse en la tarea de encontrar el único punto geográfico en el valle en donde el estruendo no le hiciere daño, casarse con quien se encontrara en el mismo punto, y reseguir el curso de la vida familiar con esas personas y en ese hogar.

La relación compleja y dinámica que puede haber entre un lugar y quienes lo habitan, y lo que lo habita, también se puede debilitar cuando Otro violento y colonizador hace uso de la fuerza para posicionar su propia forma de estar en ese espacio. Así fue con la compañía bananera que se estableció en Macondo y que, junto con el gobierno nacional, produjo una masacre, pero es aún más explícita la situación en “La princesa Mononoke” (1997). Allí convergen cinco actores diferentes que, al final, se enfrentan en una feroz y confusa batalla. Cuatro de ellos siendo los extranjeros del lugar en cuestión. Los espíritus y habitantes del bosque defendían el lugar ancestral y sagrado; los habitantes de la ciudad de hierro y Lady Eboshi querían salvar su mina de producción; Ashitaka, como enviado por los Emishi, y San la princesa lobo, querían persuadir a los humanos para que detuvieran sus actos destructivos; Jigo y el ejército imperial quería obtener la cabeza del espíritu del bosque para llevársela al emperador; y los

samuráis bandidos y retirados se involucraron para saquear lo que pudiera en medio del conflicto. Esta compleja situación no sólo destruyó el bosque y a sus habitantes: hizo que pareciera imposible volverse a pensar la posibilidad de un habitar seguro, consciente, conectado y biodiverso con “la naturaleza”.

Figuras a 86 a 93

Varias escenas de la batalla entre los cinco actores involucrados en “La princesa Mononoke” (1997)



Nota²³.

Pero Lo Otro no es únicamente lo extranjero. O el “salvaje local” que está arriba en la montaña como actor de resistencia. Lo Otro también puede llegar a ser alguien que, en la localidad, en el pueblo, o en el espacio rural, empieza a actuar de forma singular, desigual o alternativa. En el caso específico de las formas de habitar, ese Otro como “el diferente”, en primer lugar aparece con Remedios, la bella, de “Cien años de soledad” (1997). Ella consideraba que la única forma de estar en la casa era desnuda, y de no ser por Fernanda y Úrsula se habría deshecho del camisón largo que la cubrió por varios años. De hecho, era tan “salvaje”, simple, intuitiva y rudimentaria su forma de ser y estar, y también de habitar la casa, que en sus últimos meses de vida acabó con su cabellera larga y se rasuró la cabeza. Estas “maneras” y hábitos en principio trajeron incordios y escándalos al interior de la familia. Las personas de afuera lo veían como un desafío provocador, y aumentaba su atracción hacia ella. Pero conforme fueron pasando los años, y Remedios, la bella, se volvía cada vez más “ella misma”, lo que provocó fue temor y rechazo.

También puede ocurrir que ese Otro diferente habita en espacios dentro de lo local que son atípicos. Como el arrabal que forma parte del pueblo de Ose, que era un caserío que estaba cerca al punto en el que el río empezaba a sumergirse dentro del bosque. Es importante destacar que el mismo Ose dentro del sistema de montañas y feudos en la señoría en la que se ubicaba, era considerado un Otro diferente. Cuando el primer oficial militar entró por primera vez, señala Oe, el pueblo, que en ese momento se denominaba Kame por ubicarse en un valle cóncavo semejante a las vasijas funerarias, fue visto como un lugar salvaje, enemigo, desolado, misterioso y desconocido. De hecho los aldeanos y aldeanas se aseguraron de hacerle saber a los oficiales que se consideraban extranjeros dentro del Imperio del Gran Japón. Es decir, ni siquiera reconocieron su participación en la jerarquía feudal e imperial del momento. No eran campesinos ordinarios, como pudo haber querido el imperio. Su anexión a la base de la jerarquía no ocurrió sino hasta muchos siglos después de la fundación, prácticamente a

regañadientes, y de no ser por la fuerza que ejercieron los oficiales. Ellos y ellas eran un Otro autónomo y autosuficiente.

La definición de Lo Otro, y la escala en la que se presenta es, entonces, ambigua. Por lo tanto, el límite que separa lo que es de adentro (o lo que es propio) y lo que es de afuera (lo que es Otro), como se dijo en un principio, es muy difuso y realmente no tan estricto como se pudiera pensar a vuelo de pájaro. Esta sensación de que *el adentro y el afuera se pueden vivir en diferentes expresiones, límites y escalas, y de que al final no se habita un simple “telón de fondo” sino una multidimensionalidad*, es la última cosa sobre los lugares habitados que me gustaría exponer. El siguiente fragmento de “La casa de las dos palmas” (2013) es ilustrativo al respecto, porque muestra cómo es que Efrén Herreros, en una vida interconectada con todo lo que coexiste, es que descubre una experiencia de la vida que no se limita a él como individuo y como personalidad, sino que se abre a la posibilidad de ser y estar en conjunción y coexistencia con lo que está vivo. *Allí, lo que es adentro y afuera puede variar en sus límites*, y realmente esa ambigüedad no importa ni pesa, porque la experiencia de vida está siendo abundante y está llena de vitalidad. *Lo Otro no está afuera, Lo Otro hace parte de él también:*

Efrén Herreros hablaba con los árboles del monte y con las flores al cultivar sus plantas; le dolía cortar la rama bajera, diciéndole cómo era necesaria la mutilación para el vigor del tronco; sostenía con su mirada el vuelo de las aves altas, y regaba arroz y maíz picado en los rastros para hacer más fácil la vida de los pájaros pequeños; ponía cazuelas con miel, naranjas partidas en dos, plátanos maduros a los picos contentos; hacía nidos en las oquedades de los árboles, en los barrancos donde anidaría la soledad de la cola en péndulo, en las ramas encaramadas para los aficionados a la altura; daba de comer en sus manos al belfo de sus potros, y mostraba la ubre a los terneros recientes; miraba el vuelo de las palomas hasta el farallón y su regreso circundante a los palomares; sembraba cedros y sietecueros y robles y laureles y saúcos y yarumos a lado y lado de los cauces; agradecía el verano por los tiempos de sol, y el invierno por

los meses de agua llovida; ... saludaba al sol cada mañana de sol y señalaba el rumbo de su luz; él invocaba a las nubes por tiempo de sequía y al viento para que las dispersara; él amaba la piedra y la montaña, los lagos y los precipicios; él arrendaba potrancas y muleros y en ellos recorría caminos suaves y caminos difíciles; él hacía cantar viejas canciones y les marcaba el ritmo de su corazón; él celebraba la luna menguante y alababa el poderío de la luna llena; él se entretenía en las tempestades con relámpagos y truenos, y daba gracias a la brisa que apenas alegraba las hojas; él bebía de su vino y saboreaba su café a la hora de recordar. ... el amor suyo: aleteaba en las mariposas, silbaba en los pájaros, florecía en las plantas, crecía en los árboles. Era nube si miraba las nubes, y era flor y luna y estrella distante. Corría en el río, se hacía invisible en el viento, verdecía en los montes; era brioso en la potranca y manso en los terrenos mamantones; era cauteloso en la serpiente y eterno en la peña de su farallón. Él creía en el hombre y todas las criaturas. Él acariciaba la áspera corteza de los robles y pensaba en sus manos la dulce dimensión de las frutas. Él recreaba el mundo con su mirada nueva y propiciaba el vigor de la piedra y la montaña. Él sabía que iba a morir (Mejía Vallejo, 2013, pp. 507-508).

Pero esta experiencia rica y abundante puede darse también a un nivel espiritual y místico, no sólo puede ocurrir en medio de la organicidad del mundo biológico y material. Cuando Oshima le cuenta a Kafka la historia de dos soldados que desaparecieron en el bosque de Kobe durante la Segunda Guerra Mundial, le dice que “[junto al mundo que habitamos existe otro mundo paralelo. Hasta cierto punto es posible penetrar en él y regresar después sano y salvo](#)” (Murakami, 2017, pp. 439).

Esta conversación ocurre mientras Kafka está presentando las complejidades de su mundo psicológico, pero es innegable el doble sentido que esta afirmación adquiere en medio de los acontecimientos mágicos que le ocurren posteriormente. Específicamente, la visita a la aldea onírica-fantástica, y el cierre del portal espiritual que permite la entrada a ese mundo. Así que me surge una pregunta: ¿se puede decir que, a medida que adquirimos mayor consciencia sobre nuestro potencial

existencial y vivencial como seres humanos, vamos descubriendo nuevas dimensiones místicas y psicológicas que habitar? Con estas experiencias, ¿sigue siendo válido hablar de espacio, lugar, territorio y paisaje? ¿Cómo habitamos nuestros cuerpos y qué forma adquieren cuando estas experiencias ocurren? El “espectro” de la señora Saeki que habita esta aldea misteriosa en medio del bosque, le dice a Kafka:

Lo más importante aquí es que cada uno es quien es y que vamos diluyéndonos en lo que nos rodea. ... Es decir, que cuando tú estás en el bosque, tú eres, sin fisuras, parte del bosque.

Cuando estás bajo la lluvia, tú eres, sin fisuras, parte de la lluvia que cae. Cuando estás inmerso en la mañana, tú eres, sin fisuras, parte de la mañana. Cuando estás delante de mí, tú eres parte de mí. ... Que yo, siendo yo, pase a ser una parte sin fisuras de ti es algo muy natural cuando te acostumbras ... muy plácido, muy agradable, en lo que no hace falta pensar (Murakami, 2017, pp. 548).

Además, empieza a hablar de cómo el tiempo que transcurre en esa experiencia de la realidad también se distorsiona, y entonces deja de ser válido hablar de una linealidad temporal. Allí, “donde no es importante el tiempo, tampoco lo son los recuerdos. ... El tiempo se va disolviendo en mí, forma un todo, no puedo distinguir una cosa de la siguiente” (Murakami, 2017, pp. 549). Así que, cuando estamos hablando de experiencias mágicas, místicas y/o espirituales, ¿qué pasa con el espacio-tiempo y la construcción de lugar?

El Aire, El Cielo Y Más Allá: Arriba, Yo Y Nosotros

“Como es adentro es afuera, como es arriba, es abajo” (*A quote by Hermes Trismegistus, s. f.*).

La indagación sobre lo que se habita me llevó a hablar de la interconexión mística y no necesariamente orgánica con lo que coexiste. Y es que este es, precisamente, el último componente importante de los paisajes que encontré en el corpus. Lo que se ubica en medio de nuestras miradas incapaces de ver cuando alzamos los ojos al cielo o a las estrellas, lo que presumimos que existe pero que no podemos aprehender directamente con nuestros cinco sentidos. Hay experiencias de lugar que

no siempre ocurren con los pies pegados al suelo, o con los ojos totalmente abiertos. Y así como Kafka se entregó a los misterios del bosque, y a ese lugar que no era espacio pero sí lo era también, me encontré con ciertos paisajes en donde son protagonistas la entrega y rendición ante sea lo que sea que se encuentre en el cielo, el más allá o el aire invisible. ¿Cómo es posible que desde un lugar tan ligado y conectado al suelo y a lo que nace de él, a algunos personajes de las novelas y películas les sea posible tener experiencias trascendentales y místicas con lo que “está más allá” y que se eleva? Es como si el espíritu de lo humano lograra por fin liberarse de la unidimensionalidad de lo orgánico, entrar en una experiencia compleja, profunda y trascendida de la consciencia y de la vitalidad humanas. Pareciera que estos fragmentos de novela y largometraje pudieran captar el momento preciso. De todas formas persiste la pregunta: ¿qué pasa con el espacio, el lugar y el paisaje en esos momentos?

Por ejemplo, el ascenso de Remedios la bella fue muy espontáneo. Algunos no lo creyeron cierto. Otros le encendieron velas y rezaron novenas a su espíritu. Pero lo que sí es verdad es que fue una experiencia impactante para todas las mujeres de la casa, y a pesar de que la vida siguió, fue un acontecimiento que nunca se borró de sus memorias:

hasta una tarde de marzo en que Fernanda quiso doblar en el jardín sus sábanas de bramante, y pidió ayuda a las mujeres de la casa. Apenas habían empezado, cuando Amaranta advirtió que Remedios, la bella, estaba transparentada por una palidez intensa.

—¿Te sientes mal? —le preguntó.

Remedios, la bella, que tenía agarrada la sábana por el otro extremo, hizo una sonrisa de lástima.

—Al contrario —dijo—, nunca me he sentido mejor.

Acabó de decirlo, cuando Fernanda sintió que un delicado viento de luz le arrancó las sábanas de las manos y las desplegó en toda su amplitud. Amaranta sintió un temblor misterioso en los encajes de sus pollerines y trató de agarrarse de la sábana para no caer, en el instante en

que Remedios, la bella, empezaba a elevarse. Úrsula, ya casi ciega, fue la única que tuvo serenidad para identificar la naturaleza de aquel viento irreparable, y dejó las sábanas a merced de la luz, viendo a Remedios, la bella, que le decía adiós con la mano, entre el deslumbrante aleteo de las sábanas que subían con ella, que abandonaban con ella el aire de los escarabajos y las dalias, y pasaban con ella a través del aire donde terminaban las cuatro de la tarde, y se perdieron con ella para siempre en los altos aires donde no podían alcanzarla ni los más altos pájaros de la memoria (García Márquez, 1997, pp. 235-236).

Algo muy parecido le ocurrió al niño héroe de “M/T y la historia de las maravillas del bosque” (2007), a Doji:

¿Adónde había ido a parar Doji, reencarnación de Meisuke? Subió al bosque que rodeaba el valle. Antes de que mi abuela me lo dijera, yo sabía que él no había tomado el sendero que atraviesa en zigzag el huerto donde crecen diversos frutales y conduce al bosque. ... Cuando casi habían concluido la limpieza de la amplia orilla y el desmantelamiento de las chozas provisionales, Doji descansaba con su madre en el cuartel general de los consejeros, que era la única casa digna de este nombre construida y dejada como tal. La madre se percató entonces de que el cuerpo de Doji, que hasta el momento permanecía tendido, claramente enfermo, flotaba en el aire, horizontalmente, de la cabeza a los tobillos, por encima del único tatami dispuesto en el suelo, dejando entre éste y su persona la anchura de una mano, con el pulgar y el meñique separados, como me indicaba mi abuela. Se dice que ya en ese momento el cuerpo de Doji se había vuelto pálido y su contorno, vago, pero aun antes de que la madre tuviera tiempo de inquietarse, Doji, suspendido en el aire, comenzó a volverse lentamente, girando sobre su columna vertebral. <<¡Si haces eso —exclamó su madre—, aún te pondrás peor!>>. Mientras lo reconvenía, tocó el cuerpo de Doji, que giraba. Entonces él dio un vuelco y la rotación pareció volverse más lenta. Pero una vez la madre hubo retirado la mano, Doji reanudó su impulso y giró

más y más deprisa; producía un silbido y rechazaba la mano de su madre: daba vueltas con tanta rapidez que parecía el capullo de un gusano de seda que brillaba con el color de la flor de la cebolleta, y de repente desapareció. <<Debo mantener una larga conversación con Meisuke. ¡No te apresures a seguirme, mamá! ¡Te deseo larga vida!>>” (Oe, 2007, pp. 22-23).

¿Cómo saber qué hay más allá? ¿Cómo es ese espacio? ¿Realmente se le puede llamar espacio? O es, como dijo la joven Saeki, un tiempo-espacio distorsionado en donde no importa qué soy yo, o qué fue antes, o qué será después. ¿Cómo habitar y qué se experimenta cuando se tiene contacto con ese arriba y más allá? Realmente no sabemos. Lo único de lo que podemos tener certeza, según las historias del corpus, es que la posibilidad de subir existe. La historia de la aldea de Ose es muy dicente al respecto porque expone cómo, desde la fundación, las personas que habitaron el valle estaban (y al menos hasta antes de la Segunda Guerra Mundial) lo hicieron con el objetivo, de cierta manera, de vivir experiencias místicas-trascendentales de forma intencional, y con propósito en medio del entretejido que formaban con el ecosistema.

El de Doji no es el único caso que presenta Oe, y es como si desde antaño se hubiese tenido consciencia de que las experiencias orgánicas, geográficas, políticas, sociales y económicas no eran a lo único a lo que se podía ceñir la experiencia humana. A través de sus historias-mitos, parece que una sabiduría compleja y profunda nos habla, y *nos muestra que la vida humana es una posibilidad inmensa de experiencias trascendentales*. Entre otras cosas, sus historias-mitos hablan de que la muerte al ser efectuada de forma consciente e intencional, puede llegar a ser uno de los actos más importantes en la vida de un ser humano. O eso es lo que muestra uno de los últimos proyectos que llevó a cabo Destructor (en vida): el del camino de los muertos. A la entrada del bosque había un camino recto y enlosado que formaba el contorno de un óvalo, que fue construido cuando Destructor y los fundadores estaban ya muy viejos y a punto de morir. A pesar de que en principio pareció una labor extenuante y

cruel, con el tiempo a los fundadores se les fue agigantando el cuerpo, fortaleciéndose y llenándose de más vida que antes. Allí, de forma intencional, Destructor y los fundadores caminaron hacia la muerte.

A la historia se le añaden detalles cuando Oe nos introduce sus propias memorias al respecto. Cuando era niño, cuenta, sucedía la Segunda Guerra Mundial. Por esa época recibieron la visita de unos hermanos gemelos italianos, Abuelo Apo y Abuelo Peri. Científicos fugitivos de la guerra, se dedicaron a estudiar los archivos e historias del pueblo, así como a enseñar en la escuela a los niños y a las niñas. Entre esos se encontraba el pequeño Kenzaburo. Oe cuenta el maravillamiento que sentían estos europeos por su pueblo, y en una ocasión, habla sobre el estudio meticuloso que le dedicaron al camino de los muertos. Durante una clase que impartieron de geometría sagrada, hablaron sobre el camino enlosado:

Recuerdo las palabras extrañas que pronunciaron después de esta explicación: <<Este camino, que forma éste ángulo, aunque no afecte directamente a la vida de los hombres del valle, ¿no transmitía un mensaje claro a quienes, procedentes del universo, tienen conciencia de él?>> (Oe, 2007, p. 96).

Justamente después de terminar la construcción del camino, una noche de luna llena, los fundadores armaron un cortejo y marcharon por las losas repetidas veces. Sus pies empezaron como a flotar, y la luna los iluminaba con una aureola especial. La historia tradicional dice que una bruma brillante los envolvía a ellos y al Destructor y, después de varias vueltas, iniciaron un ascenso al cielo, siguiendo una suave pendiente, mientras desaparecían poco a poco: “al camino enlosado que brillaba al claro de luna tenía el aspecto de otro río paralelo al que discurría al fondo del valle” (Oe, 2007, p. 20).

La misma historia tradicional, y que cuenta la otra versión de sus muertes, hace evidente que en las dos versiones se mantiene una variable: la desaparición repentina de sus cuerpos como un destello que se eleva al cielo. Se dice que, una vez Destructor fue asesinado por el espíritu de la hediondez, Shirime, y los fundadores se fueron agigantando, el Destructor, desde el “más allá”, los fue llamando y

reclamando uno a uno. Una forma de “reclamo” podía ser a través de los sueños. Uno que otro fundador empezó a verse inmerso y plácido en medio de unos sueños donde la fundación del pueblo nunca había ocurrido, y sus vidas como chambelanes de la señoría de la que escaparon había quedado intacta. Soñaban con sus hijos y esposas en una vida de lujos, comodidades y felicidad. Era tanta su inmersión en estos sueños extravagantes y realistas, que terminaban por desaparecer a través de ellos. La otra forma en la que podían “pasar al otro lado”, era con una difuminación gradual de sus cuerpos. Cuando presentían que ya iban a desaparecer completamente, se quedaban observando esperanzados a las alturas del bosque, y así terminaban por irse como un destello. Se sabía que iban a reunirse con Destructor “al otro lado”:

el contorno del cuerpo de cada anciano se tornaba impreciso, como si babeara en el espacio en derredor. El propio cuerpo palidecía, asemejándose a una imagen de linterna mágica proyectada con una luz débil. Y finalmente, el cuerpo así <<rarificado>> parecía fundirse en el aire y acababa por hacerse del todo invisible (Oe, 2007, p. 129).

Lo más curioso es que, según la historia del pueblo, ese “más allá” no es nada parecido al paraíso, al infierno, al limbo, o a la imagen judeocristiana de lo que está “del otro lado”. El más allá, se decía, es el bosque mismo. Allá es a donde van a parar las almas después de que los cuerpos mueren, y es desde allí también que salen cuando una nueva vida nace. Es el lugar más ancestral, el más profundo, el más abundante, en donde se originó toda vida, y por lo tanto, el dador de vida.

Al comienzo, las montañas están cubiertas de hierba. Hay brotes jóvenes de gramíneas y de pinos, pero sobre todo azafranes bastardos que crecen más aprisa que aquéllos. Pero cuando las gramíneas se desarrollan, los azafranes se marchitan y en los campos de gramíneas los jóvenes brotes de pinos empiezan a asomar. Cuando los pinos forman un bosquecillo, a sus pies ya no hay nuevos pinos jóvenes en crecimiento, sino robles y shii que soportan la sombra y acaban por

reemplazar a los pinos... Así, al cabo de muchos siglos, gigantescos robles y shii forman el bosque virgen (Oe, 2007, p. 289-290).

Las almas, después de que salen de un cuerpo que muere, ascienden al bosque dando círculos. Como Doji, que subió al bosque cuando desapareció tras el éxito de la revuelta campesina. También se dice que las almas que residen en las alturas del bosque planean como ardillas voladoras y entran en los cuerpos de los bebés. La madre de Oe, en unas grabaciones de voz que fueron transcritas por su hijo, expresa desolación y tristeza ante la teoría de que la vida, la muerte y la reencarnación, pueda llegar a ser un ciclo sin fin que repiten las almas que habitan el bosque, y por lo tanto, que toda existencia se trata de la repetición de sufrimientos. Es importante notar que esta teoría nos muestra, entonces, la profundidad y relevancia que tiene la coexistencia conectada y consciente en los paisajes de este libro. Talar o quemar un árbol no significa sólo acabar con un organismo vivo. Es atentar contra el eslabón más importante para la vida en ese valle. La ira de los aldeanos con los militares del imperio, o que aparecieron durante la Segunda Guerra Mundial, no sólo tenía que ver con un sentimiento social identitario o de pertenencia. Tenía que ver con que su propia base fundacional como existencias humanas estaba siendo amenazada.

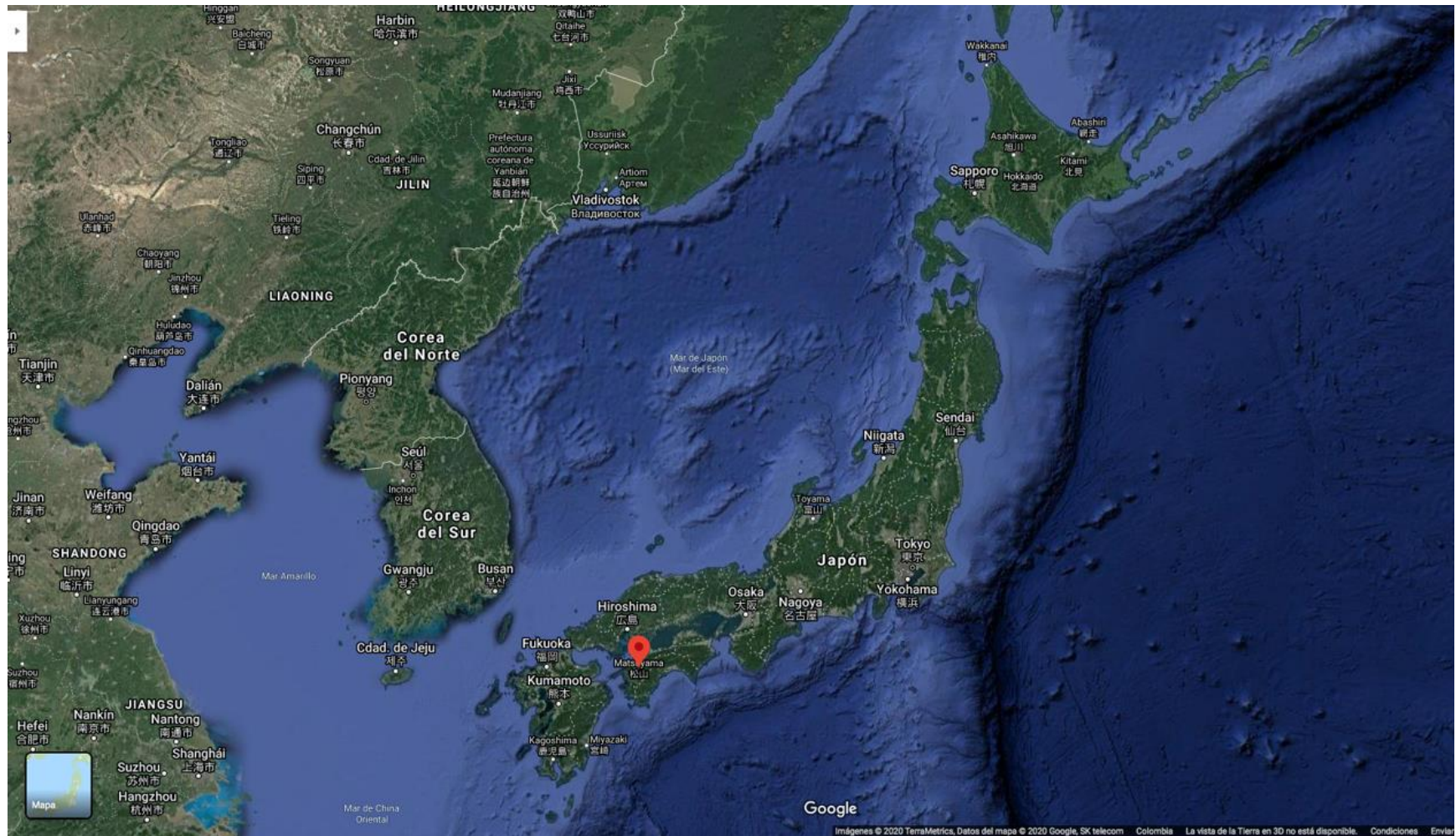
Una anécdota curiosa que habla del funcionamiento del ascenso de las almas al bosque, es la del Cicloperro. Así le llamaban a un hombre durante la primera y oscura guerra que causó el torbellino loco. Él, lastimosamente, fue la primera víctima mortal de las amenazas imperiales, y por lo tanto, la primera razón por la que los aldeanos de Ose decidieron acabar sin compasión a través de una avalancha (el torbellino loco) a los militares exploradores enviados por el imperio. Después de su muerte su alma empezó a aparecer en los lugares a los que su familia frecuentaba. Cuando la esposa del Cicloperro consultó al sacerdote sintoísta, este le dijo que su alma estaba penando por pensar que su familia iba a quedarse esperándolo, pero que debían hacerle entender de forma desprendida, cuando se volviera a aparecer, que entendían que estaba muerto. También les contó que no era extraño encontrar en el

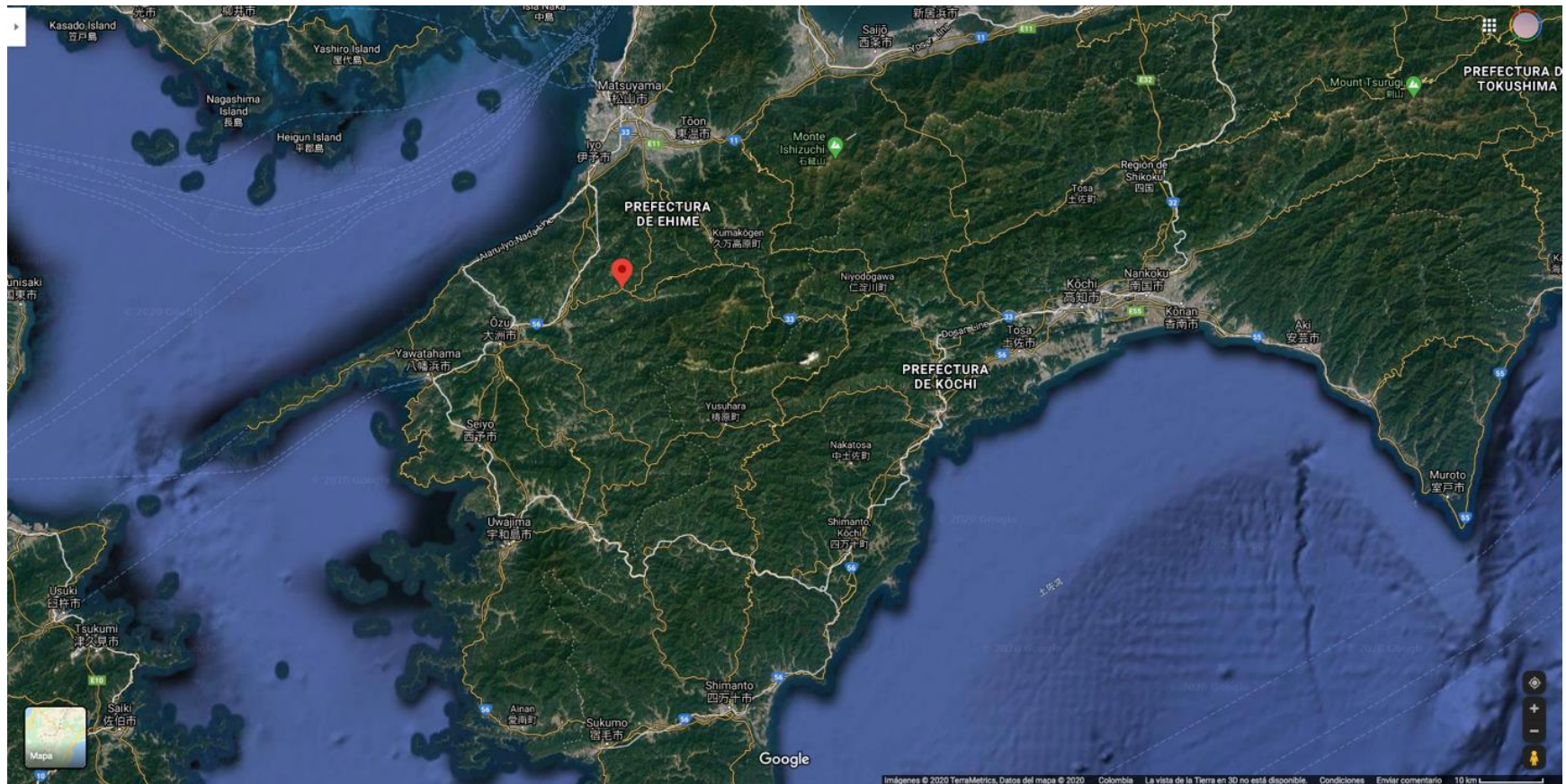
mundo del más allá, en el bosque donde se dice que subían las almas, muchos hombres y mujeres que se quedaban atascados en un “ni aquí ni allá”, y que ellos llevaban agitación a las fronteras. Cuando se volvió a aparecer, su esposa le dijo, de forma indirecta, que podía irse tranquilo, pues en unos años ella y sus hijos se encontrarían con él. Después de eso la familia rezó en un altar construido en una tabla que pusieron bajo la sombra del árbol en donde había aparecido por última vez: porque una de los detalles más importantes sobre este ascenso, es que las almas cuando salen de un cuerpo que muere, se deben instalar en un árbol de su elección. El espectro comprendió y no apareció más.

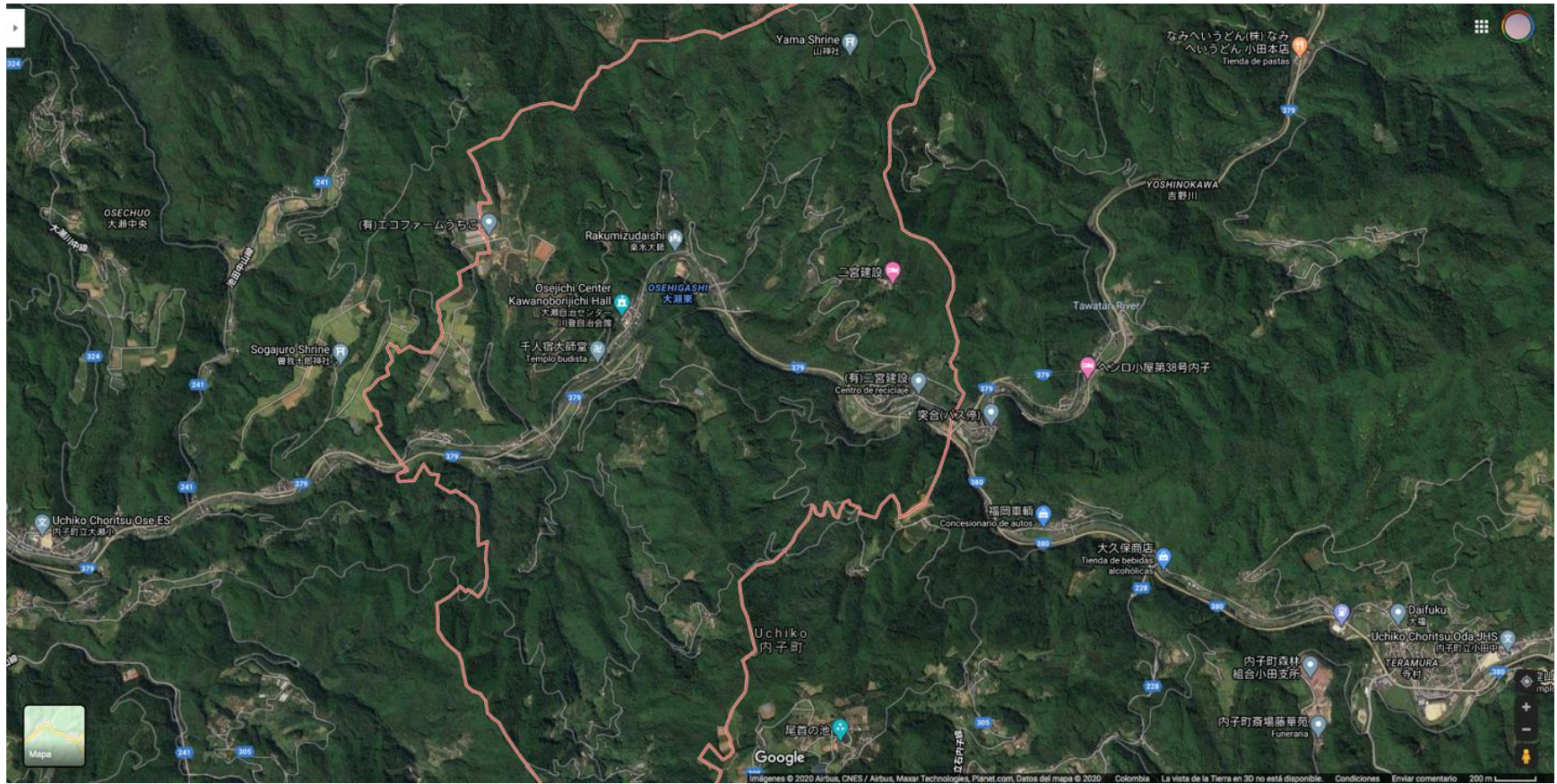
Ahora bien, se observaron otras ocasiones en donde se experimenta el arriba, “lo elevado”, o el “más allá”, que no necesariamente pasan por la muerte. Oe nos cuenta en el libro que, cuando era un niño de siete años, experimentó lo que en Ose se denomina “Rapto Divino”, algo no muy común entre los niños y niñas de la aldea. Él recuerda que una noche, de luna llena precisamente, se quedó como embelesado mirando al bosque desde la ventana de su habitación. Sentía que algo lo llamaba. Pero era un llamado extraño: estuvo acompañado de una fiebre delirante y exuberante, asegura además haber sentido a la fuerza del bosque arrastrándolo a través de innumerables tentáculos. A eso de la media noche tenía todo el cuerpo pintado de rojo (lo hizo con unas bayas de un árbol nativo), se desnudó, y como llevado por una fuerza extraordinaria y externa a él, subió al bosque. Allí duró tres días. Comió de los árboles y también durmió sobre ellos. Caminó, saltó y corrió a lo largo y ancho del bosque. Y lo único que recuerda con claridad es estar pensando que estaba bajo el efecto de Destructor. Cabe aclarar que en esos años sólo había escuchado de Destructor esporádicamente. Fue, de hecho, después de esto, que su abuela decidió convertirlo en el guardián y contador de las historias-mitos de la aldea. Cuando regresó, su madre dijo que había recibido una fuerza del bosque, pues estaba extraño, alhelado, con la mirada inteligente, y aún padecía fiebre y delirios. Para su abuela esto significó que se convertiría en alguien especial.

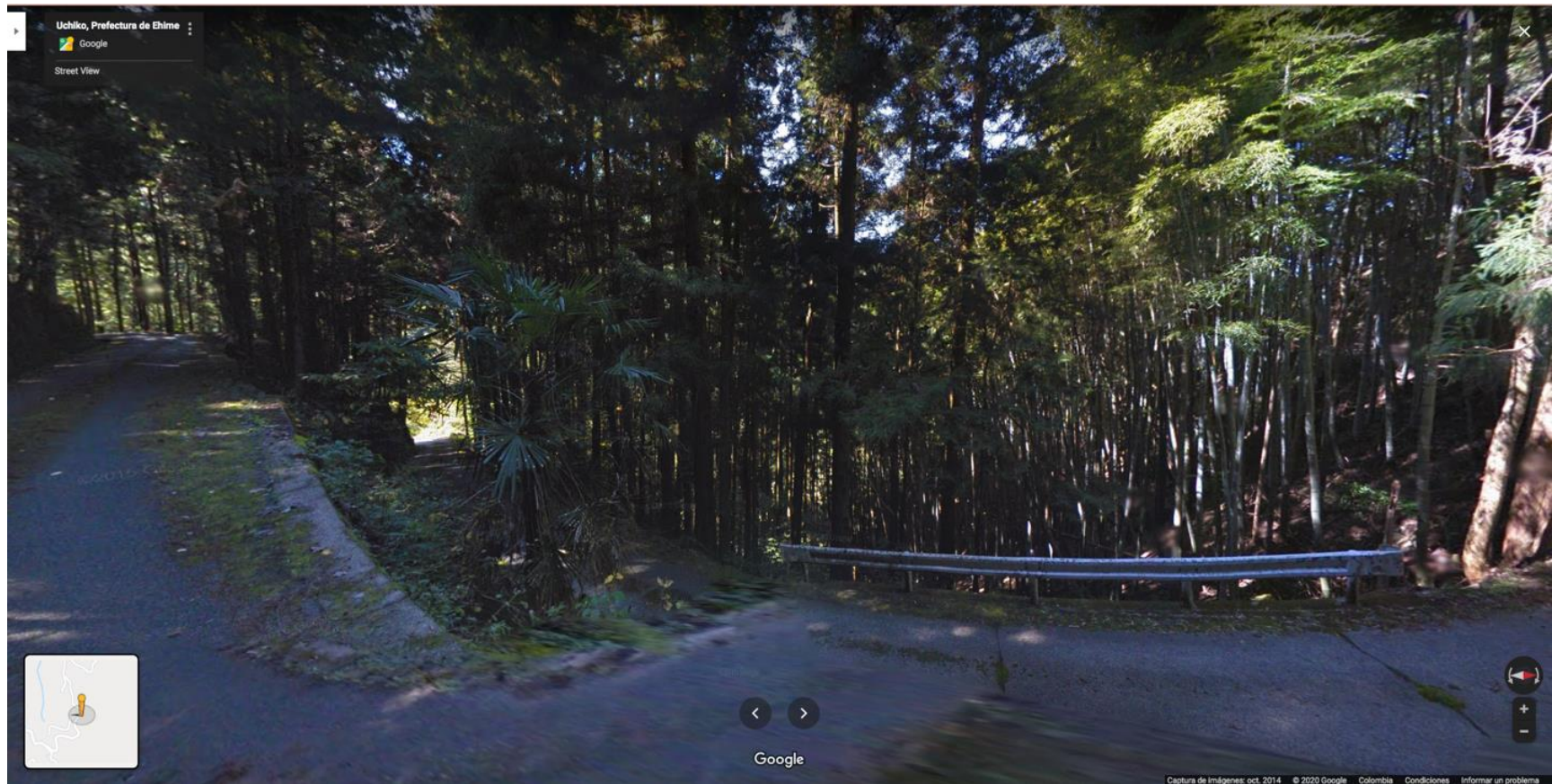
Figuras 94 a 99

El bosque de Ose, sus elevaciones montañosas, y la carretera en la actualidad. Visto a través de Google Maps













Nota. Adaptado de Vista de Satélite y Street View de Osehigashi, prefectura de Ehime, Japón, de Google Maps. Todos los derechos reservados.

El otro ejemplo japonés de esas experiencias del “más allá” en vida, aparece en “Kafka en la orilla” (2017). Para Nakata, uno de los protagonistas de la historia, entrar en estados meditativos y de “alta consciencia”, explica el narrador, era algo como natural:

Nakata relajó todos los músculos, apagó el interruptor de su mente y entró en una especie de estado de conexión panorámica. Para él, aquello era algo normal desde su infancia, una práctica cotidiana que realizaba sin darse cuenta apenas. Poco después estaba errando ya como un mariposa por las lindes del ámbito de la consciencia. Más allá se extendía un negro abismo. A veces trascendía la frontera y flotaba por encima de ese abismo, negro y vertiginoso. Pero Nakata no temía ni a la profundidad ni la negrura de éste. ¿Por qué había de temerlas? Aquél mundo oscuro sin fondo, aquel silencio opresivo, aquel caos, eran sus queridos amigos de siempre, ya habían pasado a formar parte de él. Y eso Nakata lo sabía muy bien. En ese mundo no existen las letras, ni existen los días de la semana, ni existe el temible señor gobernador, ni existe la ópera, ni existen los BMW. Tampoco existen las tijeras, ni los sombreros de copa. Pero, por otro lado, tampoco existe la anguila, y tampoco existen los bollos. Allí está todo. Pero no hay partes. Y como no hay partes no hay ninguna necesidad de reemplazar una cosa por otra. Tampoco es preciso quitar o añadir nada. Basta con que el cuerpo se sumerja en el todo. Sin necesidad de razonamientos complicados. Y para Nakata no podía haber nada mejor (Murakami, 2017, p. 113).

Como expresa Murakami, el lugar del “más allá”, del arriba, es un abismo negro y sin fondo. Sin embargo, al mismo tiempo, el reconocimiento de que cuando se tienen estas experiencias se está coexistiendo y habitando en lo que no se ve, no se toca, se desconoce y es infinitamente inmenso, puede conllevar a tener la sensación de que, como humanos, estamos siendo sostenidos y respaldados por algo tremendamente poderoso y grande. Más o menos como expresa Natalia de “La casa de las dos palmas” (2013), cuando le habla a Zoraida del regalo que alguna vez le hizo Roberto, el de las coplas:

—Una tarde llegó don Roberto, yo había cumplido cuatro años y estaba llorando. Entonces me contó el cuento de un águila amiga capaz de volar tan alto, que llegó a una estrella, y de un picotazo agarró este pedacito.

—Sí parece de estrella —dijo Zoraida—. No puede ser otra cosa que un pedacito de estrella.

—Pues el águila me la trajo para que no estuviera triste. Cuando me la entregó, dijo: — <<Si estás triste, apriétala bien fuerte y piensa que el cielo sigue arriba>>. ¿Sabe que es verdad?, por eso vivo contenta (Mejía Vallejo, 2013, pp. 109-110).

¿Cómo habitamos el espacio espiritual? ¿Cómo gestionamos ese tiempo-espacio místico? ¿Qué tanto sabemos de él, y cómo nos acercamos a él? Son preguntas cuyas respuestas no pretendo desarrollar a profundidad en este texto porque no me corresponde darles una respuesta ahora mismo. Aún así, siguen siendo preguntas que, en últimas, surgieron porque el material encontrado en el corpus me dirigió a ellas, y eso no lo puedo obviar. La experiencia que más me habló al respecto fue la de la madre de Kenzaburo Oe.

Cuando estaba ya muy mayor y enferma, mientras reposaba en un hospital, decidió grabar en unos cassettes sus memorias y su propia experiencia personal con relación a la historia-mito de Ose. Para Oe esto fue revelador e impresionante porque, a pesar de que él pasó la mayoría de su infancia entrenándose para escuchar y contar las historias, su madre nunca mostró interés alguno por ello. De hecho expresaba cierta indiferencia al respecto. Pero al escuchar las grabaciones entendió que esto ocurrió así, no porque ella no tuviera nada que ver. La madre de Oe siempre permaneció en las sombras en medio de su entrenamiento porque ese era su papel: resguardar, transmitir y descubrir lo implícito, lo que no se dice a plena luz del día, o lo que no se puede mostrar simplemente en cualquier contexto y a cualquier persona. Su sensibilidad era una que no se expresaba a micrófono abierto, era algo que

brillaba en tiempos y espacios particulares, y sólo a quienes estaban con disposición a escuchar. Era trabajo de Oe descubrirlo. No de ella el de contarlo. Aún así, lo hace al final de su vida.

En estas grabaciones ella habla de las maravillas del bosque. Un tema sobre el que ella resguardó algunos recuerdos, información y experiencias. En el pueblo todos y todas saben qué son estas maravillas: unos objetos voladores, con la forma y color de una yema de huevo, que atraviesan el cielo brillando y girando como si fuesen objetos extraterrestres o algún fenómeno astronómico extraño. Cuando Oe vivió el Rapto Divino las pudo ver. Pero no fue algo muy sorprendente pues, se sabe, los niños y las niñas tienen una capacidad innata para verlas y atraerlas. Se decía que las maravillas del bosque habían llegado incluso antes que Destructor y los fundadores, y que, al igual que un meteorito, en un límite de la aldea abrieron una fisura recta y cubierta de hierba. Una vez fundado el pueblo, este lugar sería conocido como La Vaina. Las maravillas se movían y cambiaban de forma y color por ellas mismas. Sin embargo, cuando los cazadores de jabalíes las confundían y les disparaban, su vibración y color se alteraba a un rojo amenazador. Cuando escuchaban voces humanas, especialmente la de los niños y las niñas, su vibración se llenaba de vida y se dejaban ver claramente con un naranja intenso. Al verlas así, les niños decían "[las maravillas del bosque son felices](#)" (Oe, 2007, p. 353). Y si alguien al verlas no se paraba a excusarse o a agradecer, se decía que esa persona se quedaba pegada al suelo.

La madre de Oe asegura que las maravillas están ubicadas en las profundidades del bosque virgen. Para ella, las maravillas del bosque son la materia primigenia con la que se formó la vida. Ella asegura que, cuando tuvo esta realización, sintió como si estuviera descubriendo algo en medio de una ensoñación. Resulta que cuando era joven, durante un tiempo, estuvo ayudando a su padre a enseñarle a las personas del pueblo una nueva técnica de pesca de truchas que él había aprendido en la región de Shimanto:

[Prestó a los habitantes del valle material, y regaló truchas metidas en cofres de madera para servir de cebo. A los peces, que habían permanecido encerrados en el cofre durante un día, se](#)

les dio suelta por la noche en un vivero rodeado por una red, en el río, ¡para que recuperaran fuerzas! Mi tarea consistía en devolver los peces a los cofres por la mañana, y cuando, en un rincón a la sombra donde el agua fluía abundantemente, miré en el cofre, perforado con varios agujeros, los peces permanecían inmóviles apretados unos contra otros: ¡tuve la impresión de ver otras tantas vidas reunirse en las “maravillas del bosque”! (Oe, 2007, p. 356-357).

Esta imagen de los peces le hizo formular la teoría de que, los humanos de Ose, antes, estaban en las "maravillas del bosque". Siendo Uno. Existiendo en el abismo “oscuro” como Unidad, donde no les tocaba el tiempo-espacio. Simplemente existían. A pesar de que cada uno tenía una vida social y unas funciones por cumplir en el pueblo, en el fondo, sus almas sabían que formaban parte de un todo. Una vez salieron, es decir una vez nacieron en el mundo, se dispersaron: "¿no experimentamos precisamente en cada una de nuestras vidas una nostalgia de algún lugar donde nos encontrábamos al principio, es decir, en las "maravillas del bosque"?" (Oe, 2007, p. 350).

La madre de Oe piensa que fue la fuerza de la nostalgia que producen las "maravillas del bosque" de forma natural, la que atrajo a Destructor y a Ooba hasta el bosque montaña arriba. También señala que las maravillas privilegiaban la vida de los árboles del bosque, por lo que cada vez que alguien moría su alma ascendía allí. Así que emite una teoría sobre esa vuelta al bosque: la función que tenía la repetición del ciclo, era que el alma pudiera ser pulida y recuperara su pureza, como los peces que eran soltados para que recuperaran fuerzas, y así retornar de nuevo a la existencia original de las maravillas. Por eso, cuando rememora su epifanía con las truchas que se aglomeraban, dice:

Lo que estaba inmóvil era seguramente el sentimiento de nostalgia, pero debía resultar también agradable ser soltado en un vasto vivero y agitarse cada uno en una dirección diferente: ¡me dije que también nosotros venimos así a este mundo!

>>Por lo demás, puesto que salimos de las “maravillas del bosque”, ¡de nada sirve lamentarse por haber salido ¡Justamente para consolar a los que se afligen por ello, surge en

nosotros ese sentimiento de nostalgia! ¡Creo que el sentimiento de nostalgia nos exhorta a purificar nuestra alma, a fin de regresar a las “maravillas del bosque”! (Oe, 2007, p. 357).

La transcripción de estas grabaciones y experiencias me pareció clave para hablar sobre “habitar” el “más allá”. Ese tiempo-espacio de consciencia espiritual y trascendente, en el caso de la madre de Oe, no pasa por un acontecimiento único en su tipo y maravilloso. Como lo que le pasó a Remedios, la bella, o a Doji, o a Natalia y su pedazo de estrella. La madre de Oe y su relato autobiográfico nos habla de que, *naturalmente, existe una tendencia en los seres humanos por alcanzar una conexión trascendental con una fuente de vida, un lugar de consciencia colectiva, un espacio de unidad existencial.*

Creo que las palabras que pueda usar en este escrito para hablar al respecto son limitadas. También creo que esta dimensión de la vida y experiencia humana no debe ser material de discusión académica sino de exploración y experimentación a nivel individual. Pero, a pesar de esto, consideré digno dedicarle el último apartado que conforma la gran imagen de los paisajes que encontré, porque es innegable que esta dimensión de las vidas humanas tiene una relevancia fundamental. En las grabaciones, la mujer confiesa que siente tristeza y preocupación porque es posible que el sentimiento de nostalgia y añoranza por las maravillas del bosque (o al menos, por ese algo que desborda y es inmenso) desaparezca entre las personas. Sobre todo teniendo en cuenta que, desde los años que siguieron a la Segunda Guerra Mundial, la apertura de carreteras en la aldea y la migración de la población joven hacia las ciudades tuvo un efecto degradante en la interconexión estrecha que se había mantenido con el bosque. Le preocupaba mucho la tala sistemática de árboles que había ocurrido, y se preguntaba si las maravillas, al ver esto, se agotarían y terminarían por abandonar a esta humanidad.

El anhelo no se trata solamente de un impulso por experimentar algo “exótico” o fuera de lo común. Es un anhelo que nos conecta con la propia fuente de la vida, que le da sentido a nuestra existencia. Y si conectamos con esta dimensión de la vida humana, la gestión de la vida orgánica,

biológica, ecosistémica y social ocurriría, consecuentemente, de forma consciente y respetuosa. El actuar por y para la vida en sí misma no tendría que ser un desafío tan grande como lo es ahora mismo. Pero el escenario a finales del siglo XX en la aldea de Ose no era muy alentador... A pesar de ello, la relación íntima e intensa que mantuvo con su nieto, Hikari, el hijo de Oe, le permitió recorrer el bosque una vez más durante sus últimos años de vida y hablar sobre sus misterios. Esto hizo que recuperara cierta esperanza y se sumergiera en un profundo sentimiento de agradecimiento hacia la existencia mística, trascendente, y aparentemente indescifrable de su humanidad: "me sentía orgullosa ante las "maravillas del bosque", alojadas entre las pistas forestales, y me decía: "nosotros hemos oído vuestra música, y así es como os la devolvemos" (Oe, 2007, p. 361).

Entretanto, me pareció curioso encontrar que en "Cien años de soledad" (1997) también se hace mención de un fenómeno celeste-astrofísico misterioso, idéntico al de las maravillas del bosque. Cuando a Úrsula una olla donde estaba cocinando se le llenó de gusanos, y se le rompió una matera de la cocina llenando de tierra y de bichos el piso, asumió que su hijo el Coronel Aureliano Buendía iba a morir a causa de un envenenamiento forzado. Cuando escucha que su hijo se había dado un tiro a sí mismo en todo el centro del pecho, se dirige al almendro del patio. Allí estaba el espectro de su difunto esposo como de costumbre. Mientras lloraba desconsolada alzó la vista al cielo y vio dos discos anaranjados atravesándolo: "al anochecer vio a través de las lágrimas los raudos y luminosos discos anaranjados que cruzaron el cielo como una exhalación, y pensó que eran una señal de la muerte" (García Márquez, 1997, p. 179).

Y vuelven a aparecer muchos años después. Cuando ya había ocurrido la masacre y la casa estaba a punto de entrar a su era final. Un día de esos, Santa Sofía de la Piedad, la madre de José Arcadio Segundo, Aureliano Segundo y Remedios, la bella, que tanto había servido a la casa y a Úrsula como una madre entregada y abnegada, presintió el día en que Úrsula moriría.

Santa Sofía de la Piedad tuvo la certeza de que la encontraría muerta de un momento a otro, porque observaba por esos días un cierto aturdimiento de la naturaleza: que las rosas olían a quenopodio, que se le cayó una totuma de garbanzos y los granos quedaron en el suelo en un orden geométrico perfecto y en forma de estrella de mar, y que una noche vio pasar por el cielo una fila de luminosos discos anaranjados (García Márquez, 1997, p. 334).

La aparición de los discos anaranjados en el cielo, suscitan en sus observadores japoneses y colombianas actitudes aparentemente opuestas; para los primeros las maravillas del bosque son sinónimo de respeto, buena estrella y admiración, para las mujeres de “Cien años de soledad” (1997) despiertan un temor por la muerte. Pese a esto, es importante notar que ambos relatos nos muestran dos cosas. Primero, la asociación de esos objetos misteriosos del cielo a la trascendencia y presencia de un “más allá”, de un “otro lado”. Y segundo, la posibilidad que tienen los seres humanos de entrar en contacto con ese “arriba”, la posibilidad que tenemos de sensibilizarnos ante eso, y, seguramente, de subir. Cuando esto aparece en la consciencia humana puede que, como en el caso de la madre de Kenzaburo Oe, la muerte no se nos antoje tan terrible y aterradora.

¿Por qué para Úrsula y para Santa Sofía de la Piedad tienen que ver con el temor a la muerte? Lo único que puedo hacer acá es sacar conjeturas al respecto. Pero presumo que tiene que ver con el hecho de que “Cien años de soledad” (1997) es una novela que muestra la forma en la que, poco a poco, hemos entrado en un estado desconectado de la naturaleza de las cosas humanas. Es extraño encontrar casos de conexiones trascendentes confortables y acogedoras como la de Remedios, la bella. El tono general de la novela es el de la nostalgia, la añoranza, la pérdida, el vacío y la carencia.

Otro lugar en donde García Márquez plasma esa sensación de aturdimiento, impotencia y desolación ante la inmensidad del universo es en “Eréndira” (1983). La abuela, hacia la mitad de la película, dice que es una pobre mujer en la inmensidad del desierto, mientras la imagen que nos muestra la película es como la de un pez perdido en el océano:

Figuras 100 a 105

La abuela de Eréndira sintiéndose perdida en la inmensidad del desierto



Nota²⁴.

“Presagio” (1974), la otra película guionada por el escritor colombiano, es otro gran ejemplo de esa desconexión de la inteligencia y consciencia profundas de la que son capaces los seres humanos. La película en sí misma es la historia de una profecía autocumplida. Sólo fue necesaria la declaración de una persona considerada respetable y sabida en el tema, la partera, para que el pánico general, el instinto de supervivencia y el terror se apropiaran de los habitantes, generando así su propio destierro y miseria. En un momento de la película se muestra al pueblo entero en la misa dominical, y el cura, haciendo uso de su autoridad y del miedo de las personas, aprovecha para decir reiteradas veces que el

miedo que deben sentir es hacia Dios y hacia sus conciencias sucias. ¿En qué momento de la historia judeocristiana el temor a Dios (o a lo que está “más allá, o lo divino) se convirtió en uno de los principios fundamentales? Esta película es el ejemplo preciso para contrastar con todo lo que se ha mostrado arriba: también somos capaces de generarnos a nosotros mismos, y a lo que coexiste, una miseria infinita. Sobre todo cuando nos olvidamos que somos capaces de experiencias trascendentales tan poderosas e importantes como las que mostré, y caen en el olvido y el desprecio.

Un relato muy alentador en medio de la desconexión con el “arriba”, es el de “La princesa Mononoke” (1997). Cuando ocurre la batalla y el Espíritu del Bosque es asesinado. Pero me parece a mí que, más bien, se deja matar a propósito. Y no porque el principio de la vida y la existencia misma (que es lo que considero que encarna el Espíritu del Bosque) al revivir quisiera mostrarles a las personas que es imposible matarle con sus armas de fuego. Ashitaka y San con sus esfuerzos serían quienes le ayudarían a revivir; así que, quienes estuvieron en la batalla, observaron con sus ojos y experimentaron en sus pieles el poder que implica sentirse parte de la vida misma y hacerla florecer. Después del asesinato, serían observadores y testigos de un acontecimiento maravilloso: *somos capaces de generar y producir vida, porque somos vida, tejemos vida, y poseemos algunos recursos para lograrlo*. Yo creo que eso es a lo que se refieren las tradiciones espirituales del mundo cuando aseguran que somos una pequeña manifestación de lo divino. Eso es lo que Ashitaka le recuerda a San después de que el Espíritu del Bosque revive, pues ella aún sentía rencor por la especie humana y pensaba que nada sería igual después de la decapitación tan cruel que efectuaron:

“—Aunque vuelvan los árboles, ya no será su bosque. El Espíritu del Bosque ha muerto.

—Jamás. Es la vida misma. No está muerto. Está aquí, intentando decirnos algo. Que es hora de que vivamos tú y yo” (Miyazaki, 1997).

Últimas Consideraciones

Descubrir todos los matices que pude observar en el corpus que estudié, fue satisfactorio para mí. Superó mis expectativas en cuanto a que no pensé que la noción de paisaje me ayudara a

sensibilizarme frente a esta cantidad y complejidad de información. Tomar un fragmento de novela, o película, y *pensarme los roles sociales, psicológicos y espirituales que cada elemento estaba cumpliendo en esa imagen, fue una actividad que me obligó a pensar ecosistémicamente y en interconectividad.*

Como dice Foley (1997), no tendría sentido emitir un mensaje a menos de que este no pueda ser acogido y discutido por otros. Así que me di cuenta de que los sentidos y significados otorgados a los espacios y territorios de las novelas y los filmes (ficticios o no), *se negocian y se crean en el momento de lectura.* Es a partir de ese lugar (y sólo desde ese lugar) de reconocimiento de que lo que estaba haciendo era una lectura y una interpelación (específica, propia) a las obras, de que estaba realizando un ejercicio profundamente subjetivo y personal, que podía entenderlas con “objetividad”, lograr verlas por lo que son. Me dispuse a conversar con ellos, a sumergirme en ellos a través del lenguaje y del proceso de comunicación que se estableció entre ellos y yo. No a pretender que iba a examinarles en un laboratorio en cuarentena.

También entendí que la razón de que unas narrativas literarias y audiovisuales estén bien contadas, no reside únicamente en la capacidad que tienen para exponer argumentos lógicos. Reside en la capacidad que pueden tener de movilizar pensamientos, emociones, visualizaciones y mundos posibles. De hecho, si hago memoria, las historias que en mi experiencia personal han ampliado mis horizontes, lo han hecho no sólo a través de una prosa cautivadora y “factual”, sino también a través de la estimulación de sensaciones, emociones, recuerdos y disposiciones.

Considero que las obras literarias y cinematográficas como las que traté, constituyen ese tipo de narrativas a las que, como seres sociales y a la vez individuales y orgánicos, recurrimos para entender cuál es nuestro lugar en el mundo, cuáles son los sentidos y significados que subyacen a nuestra existencia social y situada. Es como si estuvieran atendiendo a la necesidad humana, siempre presente, de comprender y situar el lugar que se está ocupando, la disposición con la que una se está comportando y actuando, *los motivos y ‘para qué’ que le dan sentido a la existencia.* Son unos actos

comunicativos que incitan a sus interlocutores a reflexionar sobre los lentes con los que se comprende y significa el mundo, a cuestionarlos y, por qué no, a rehacerlos. *Pues así se puede transformar la forma en que se habita, o diríamos en antropología, la forma que está tomando la sociedad y la cultura con la que opera.*

Por esta razón, las obras que estudié, para mí son como diálogos vivos, es decir son *como símbolos que resuenan junto con la experiencia de otros, y como símbolos que pertenecen a unas redes culturales específicas*, que están asegurándole a sus creadores y a sus espectadores, en un pequeño porcentaje por lo menos, el mantenimiento y también la transformación del proceso de acople con el mundo social-natural. En otras palabras: estas son algunas de las formas en las que unas personas deciden manifestar sus pensamientos, sentires y experiencias de vida. También constituyen una suerte de excusa para sus lectores y espectadores para pararse a sentir y pensar sobre cómo se están relacionando con el mundo, qué es lo que piensan sobre él, o cómo se disponen a actuar en este.

De aquí la importancia también de estudiar y comprender los productos artísticos que consumimos y/o comunicamos. Si los bienes o experiencias artísticas (como las novelas y películas) nos permiten detenernos y hacer consciencia sobre nuestra propia humanidad, ¿no es acaso importante hablar de qué experiencias se están poniendo sobre la mesa? ¿preguntarnos por cuáles son las obras que consideramos como comunes y relevantes para nuestros universos de significado y por qué? ¿hablar de los ideales y creencias que manifiestan sus creadores? ¿no es relevante empezar a pensar y actuar un modo diferente de relacionamiento y habitar el mundo en caso de que las piezas nos muestren que no estamos alineados con lo que preferimos y deseamos para nuestras vidas humanas? En pocas palabras, es importante pensarnos qué consideramos que vale la pena comunicar a través de las expresiones artísticas, por qué y para qué. E identificar con esos actos comunicativos qué y cómo nos incitan a movilizar y actuar en el mundo social y cultural.

Es por esto por lo que cada elemento que presenté en este capítulo, y en el orden que lo presenté, no es fortuito. Las relaciones con el suelo y la tierra que identifiqué, fueron la base que me permitió entender las conexiones con el agua. A su vez, las relaciones con los caminos, los pueblos y las ciudades, fue un abrebocas que me permitió hablar de un sentido de coexistencia y de la importancia de lo que se trabaja. Esto me facilitó, por su parte, explicar las relaciones complejas que se dan en las partes altas de las montañas, así como con lo que se habita, la consustancialidad y el papel de lo Otro en los lugares. Finalmente, si no me hubiera acercado a todas estas dimensiones desde un sentido ecosistémico, no habría podido explicar la importancia y misticismo que implica a las experiencias con el “más allá” o lo divino. Cada una de las partes de los espacios y lugares que componen los paisajes que estudié, está íntimamente conectada con la otra. Nada funciona por sí sólo. Todo funciona bajo una gran conexión y vitalidad unánime.

Por otro lado, si bien es cierto que no todos los paisajes mostrados en este capítulo necesariamente pasan por el acontecimiento mágico puro, si fueron mencionados es porque me ayudan a agumentar alguna idea sobre las significaciones psicológicas, sociales o espirituales que se mueven en el paisaje en cuestión. Esto tiene que ver con el hecho de que para mí, como ya mencioné en el primer capítulo, las novelas y películas son las manifestaciones comunicativas de unas personas que tuvieron unas experiencias e ideas de lugar determinadas.

Ahora bien, recordemos que el objetivo principal al que intenté responder con mi trabajo de campo y esta tesis, *fue el de comprender los paisajes mágicos y realistas que aparecieron en unas obras de Colombia y Japón*. Para ello, primero, me propuse explorar *qué puede significar lo mágico-realista en estas obras*, y en segundo lugar, establecí *estudiar los paisajes que aparecían en situaciones mágico-realistas*. Esta búsqueda que me llevó a las ideas que presenté en este capítulo y el anterior, también me orientó a sugerir la siguiente proposición.

En un mundo en proceso de globalización y, por lo tanto, en proceso de reorganización territorial, como en el que estaban inmersos Colombia y Japón en la segunda mitad del siglo XX, *las experiencias locales concernientes a los espacios y lugares estaban siendo violentadas y borradas, al igual que los significados y sentidos que esas experiencias movían*. El “status quo” de la ideología neoliberal y de la economía capitalista-globalizada, estaba expandiéndose fuertemente, e imponiendo en todos los rincones del mundo sus propias formas de actuar y vivir en los lugares: todo en función de la producción acelerada, de la precarización del trabajo campesino y rural, y del movimiento masivo hacia las grandes ciudades. *Esta nueva forma desconectada y extendida de sentir y actuar en los espacios y territorios, estaba estableciéndose como la nueva norma. En este panorama, aparecen los relatos mágico-realistas como los de las novelas y películas que estudié, y no por nada.*

La magia les sirve a estos relatos, y constituye una parte fundamental de los paisajes que exponen para, en primera instancia, destacar y poner la atención de espectadores y lectores en los estados de desconexión profunda con los ecosistemas, así como de la diversidad de la humanidad que les habita. Haciendo uso de la magia, lo insólito y lo local, son capaces de mostrar la pérdida de la consciencia e interconectividad al vivir y experimentar el espacio, el lugar y lo que coexiste. Algunos ejemplos de esto en lo que ya escribí son, digamos, los estados apocalípticos de algunas historias o escenas como aparece en las películas de Miyazaki, o las predestinaciones fatalistas que exponen García Márquez y Murakami con el incesto profético. También pueden serlo las emocionalidades complejas y profundas de los tokiotas insatisfechos que dibuja Banana Yoshimoto, o el gran infortunio de Siervo Joya que siempre luchó por trabajar y morir en su pedazo de tierra de forma autónoma y consciente. La segunda función que, para mí, está cumpliendo la magia en estos paisajes es, a la par, la de ayudarle a creadores a (1) motivar en lectores y observadores la experiencia humana consciente con los espacios, y (2) a mostrar las posibles formas de reconexión consciente con ellos.

Considero que *en medio de estos contextos críticos y degradantes para los ecosistemas, se vuelve imperiosa la necesidad de reconstruir los mundos posibles, los lugares y los espacios en función de la vida y de la diversidad, en función de las relaciones conscientes y profundas en los ecosistemas.* Este tipo de relatos cumplen su rol en esta *empresa a nivel mental e imaginativo* para las poblaciones que los leen y los consumen. Evidentemente lo que se lee en una novela y en una película no tiene una consecuencia experiencial para las relaciones que se establecen con los espacios y ecosistemas. Es decir, aquí no se enseña a cultivar, ni a cómo gestionar los recursos naturales, o a cómo tratar a los organismos que coexisten en cierto hábitat. *Pero sí permiten generar discusiones y traer a la vanguardia de la consciencia colectiva el problema y la importancia de actuar por una nueva forma de habitar.* La magia, entonces, ayuda a hablar, por un lado, de los sentidos perdidos al habitar un espacio, pero al mismo tiempo, a mostrar lo que puede llegar a ser y hacer la reconexión. Sirve para diseñar nuevas formas de ser y estar en ecosistema, o para dar cuenta de lo que ya no sirve o hace daño a nuestras vidas humanas e interconectadas con el espacio. *La magia permite hacer consciencia de la forma en que se viven los espacios, y puede llegar a ser útil para mostrar otras posibilidades al habitarlos.*

Recuerdo que en los antecedentes que consulté sobre el realismo mágico, Kending (1998) propone que el realismo mágico como movimiento literario es una reivindicación de lo periférico frente a lo occidental del norte. Dice que las realidades desorganizadas que muestra la magia, son contestaciones ante las realidades coloniales. Y estoy de acuerdo. *Pero le agregaría la precisión de que la magia de la periferia que aparece en la literatura y en el cine, específicamente en las obras de esta investigación, tiene el objetivo fundamental de mostrar cómo es que las posibilidades de la existencia humana se pueden abrir. Empezar a cómo las narrativas, y el lenguaje usado en ellas, posibiliten la observación y discusión de los principios existenciales fundamentales que están siendo vulnerados. De hacer de la naturaleza y mecanismos de la vida misma, el tema principal de discusión.* Esto es algo que, para mí, tiene una funcionalidad que no se limita al ámbito político de la vida social.

Otra consideración sobre las narrativas y el lenguaje que me parece digno de mención, es que si bien es cierto que en el segundo capítulo aseguré que la lógica cartesiana no sirve para mostrar las sutilezas y complejidades de las experiencias humanas en los espacios, y que por eso a las narrativas mágico-realistas hay que comprenderlas desde su propia lógica, no está de más preguntar *hasta qué punto la literatura y el cine pueden tocar el tema de los mecanismos y fundamentos básicos y místicos de las relaciones humanas con los espacios*, y si existe un punto en el que empiezan a producir una fantasía más bien distractora de la experiencia ecosistémica consciente.

Creería que esta ambigua división se puede manejar si, en cada investigación, o lectura de novela, u observación de película, se reconocen las limitaciones y posibilidades que tiene una pieza narrativa de este tipo, y se le trata conforme a esto, y no pretendiendo obtener más de lo que ofrecen. Por esta razón, considero que esta tesis no sólo tiene el fin de responder el objetivo de un proyecto de investigación. Sino de utilizar eso como pretexto para *empezar a cuestionarse las propias formas individuales de habitar el mundo y sus espacios, de sentipensarlos, y de construirlos en función de la vida propia y real*, la de una, aquí y ahora. Porque si bien los libros y películas no pudieron o pueden ayudar a salvar los territorios, sí permiten imaginar nuevas posibilidades y entrenar la consciencia. El potencial para el cambio y la transformación de las estructuras culturales desde las narrativas literarias y cinematográficas es limitado. *Se limita a la motivación, la inspiración y el traer a la discusión lógica una serie de temas y problemáticas*. Más allá de esto, la forma en que se experimentan los espacios en la cotidianidad, y los actos conscientes y sentipensantes, son los que determinan si las relaciones y vidas mantenidas en los espacios son sensibles o no. Y espero que las lectoras encuentren en este escrito una voz de aliento y motivación para la experimentación y para el actuar consciente en los ecosistemas de los que forman parte.

Así que, lo que en principio fue un rastreo de coincidencias en dos países muy alejados el uno del otro, terminó por llevarme a unos descubrimientos que enriquecieron mi ejercicio académico.

Podría resumirlo a que *las experiencias locales, probablemente alrededor del mundo, son capaces de construir nuevos mundos posibles, y las narrativas y el lenguaje pueden cumplir un papel importante a la hora de mover las consciencias y los intelectos en esta dirección*. Esto me llevó a reconocer que, *si las narrativas locales van a hablar de construcción de mundos posibles, puede que sea necesario que sean discursos que desafían la lógica, el sentido común y a lo que se cree verdadero, por lo tanto, y sobre todo, que desafíen al pensamiento racional y lógico de la academia occidental y occidentalizada*.

Esto también lo reconocí cuando me vi obligada a preguntarme lo siguiente: ¿fue la antropología útil en mi investigación? Y ¿qué roles puede cumplir la antropología en investigaciones del mismo tipo que la mía? Es decir, en investigaciones que utilicen como materia prima de su estudio a las narrativas artísticas, o que partan de la noción de paisaje. Para responderme, acudí al antropólogo estadounidense James L. Peacock. Como para refrescarme la memoria. Él señala que la antropología cultural es la que se dedica al estudio de las culturas, más específicamente, de las significaciones, sentidos y patrones mentales que las componen, y que determinan los comportamientos humanos:

nuestra labor consiste en captar que hay algo —una especie de pauta o inclinación organizada— que se expresa a través de comportamientos característicos de cada grupo de personas.

Tenemos que percibir la importancia de esas pautas y su poder para organizar nuestras vidas (Peacock, 2005, p. 27).

Efectivamente, ese fue el principio bajo el que operé en esta investigación. Es decir, para mí la magia fue la clave que me permitió identificar en los paisajes, unas pautas de relación ecosistémica que son inconscientes, destructivas y violentas, y así mismo, unas nuevas pautas guiadas por la consciencia, la creatividad, la diversidad y la vitalidad que pueden llegar a reemplazar a las anteriores. Sin embargo, de todas formas me cuestioné la utilidad de estas disertaciones intelectuales. En otras palabras: ¿nuestra labor desde la antropología consiste únicamente en identificar pautas y mencionarlas? ¿la academia a quiénes les comparte estas piezas de información? ¿es útil y justo que el conocimiento

complejo y profundo sobre la vida y las organicidades, para el caso de las investigaciones sobre paisajes y territorios, tenga como destino último unas páginas de texto académico?

Buscando otras respuestas me encontré con el antropólogo estadounidense Stuart McLean, profesor e investigador de la Universidad de Minnesota, y autor del libro “Fictionalizing Anthropology. Encounters and Fabulations at the Edges of the Human” (2017), y coeditor de la compilación “Crumpled paper boat. Experiments in ethnographic writing” (2017). En los dos libros, expone su visión sobre las experimentaciones en trabajo y escritura etnográfica valiéndose de herramientas artísticas, *no sólo con el objetivo de captar mejor las densidades y profundidades en los trabajos de campo. Sino como actividades serias y sistemáticas que puedes ayudarles a investigadores a acceder a nuevas comprensiones y compromisos con las realidades experienciales “estudiadas”*. Me llamó mucho más la atención el descubrir que su trabajo también incluía el estudio de lo no humano. En su perfil docente en la página de la universidad expresa lo siguiente:

Me acerco a la antropología no como el estudio de una humanidad cosificada, sino como *la exploración inmanente de posibilidades alternativas de existencia colectiva*, nuevas formas de ser humano y más que humano. Busco aprender tanto de la historia de la antropología en sus acercamientos a lo otro; de las tradiciones no-occidentales que confeccionan mundos posibles en donde la agencia, la identidad (personhood) y el sentir, *junto con distinciones entre humanos y otros seres, pueden estar configurados y distribuidos en formas radicalmente diferentes*; y del arte y la literatura *como compromisos con las materialidades del ambiente que tienen, efectivamente, la capacidad de desbordar o quebrantar a las proyecciones humanas que los sustentan*. Estas prácticas artísticas y literarias pueden incluir pinturas, piedras, celuloideos, el cuerpo de un artista performativo, o más sorprendentemente aún, para el caso de la poesía, el ritmo y las substancia fonética del lenguaje. Mi trabajo pregunta por —y pretende mostrar— *qué puede llegar a sucederle a la antropología y a los humanos que pretende estudiar, si estas*

*otras formas de vida no humanas que también hacen parte de la cultura (y con quienes estamos inextricablemente enredados, pero que aún así permanecen irreductibles a sus propias intenciones y propósitos específicos) se les diera la atención que merecen*⁹ (Stuart J McLean. Faculty & Staff Directory, s. f.).

Al leer esto, inevitablemente me pregunté qué habría pasado si me hubiera acercado a los paisajes desde prácticas artísticas más “experienciales” como un performance o una escultura. O más aún: desde la misma vida material y orgánica que se encuentra en los lugares. Me hace preguntarme por la interseccionalidad que puede haber entre arte, biología y ciencias sociales en los estudios de paisajes, pero sobre todo, en las innovaciones que el trabajo de campo antropológico puede explorar si se aventura a complementar la clásica entrevista a profundidad, o la sistematización de datos densos como la que hice yo, con otro tipo de actividades de campo. *¿Qué habría pasado si hubiera hecho mi investigación desde una metodología y método totalmente experiencial con la vida biológica de los espacios? Y más importante aún: ¿cuál habría sido el resultado investigativo? ¿el documento de tesis seguiría teniendo la misma importancia? ¿la sustentación sería el único acto formal en el que habría compartido los resultados de la investigación sobre paisaje o lugar? ¿con quiénes y con qué organismos habrían estado involucrados mis productos o resultados investigativos?*

Entonces, para finalizar: si la antropología puede ser un oficio *que se piense lo humano como un colectivo de organicidades, como una sincronía de procesos materiales que permite su existencia y su devenir, ¿qué nuevos procesos etnográficos podemos diseñar? ¿podemos disminuir un poco la relevancia que le damos en nuestras investigaciones al componente mental, de lenguaje, sentidos y significaciones de las personas, e incluir nuevas formas existenciales y orgánicas en nuestras explicaciones y comprensiones de lo humano y lo cultural?* Desde mi punto de vista, es un trabajo tremendamente complejo y que nos llama a derrumbar muchas creencias y conceptualizaciones clásicas de la disciplina.

⁹ El énfasis es mío

Así como límites interdisciplinarios. Pero al mismo tiempo (y mi última invitación es hacia investigadores que se especializan en las temáticas relacionadas al paisaje y al territorio): ¿podemos construir conocimientos y experiencias que involucren a las personas de la academia, y de las comunidades, en una profundización y compromiso de su relación con los espacios y lugares? *¿podemos empezar a darle un lugar a las organicidades con las que coexistimos en nuestras investigaciones y productos investigativos?* Al menos para hacerles un poco de justicia, empezar a observarles y tratarles como realidades complejas, como realidades estrechamente interconectadas y posibilitadoras de lo humano.

Fuentes Primarias

Alcoriza, L. (1974). "Presagio".

Caballero Calderón, E. (1983). "Siervo sin tierra". Oveja Negra.

García Márquez, G. (1997). "Cien años de soledad" (1. ed). Ed. Norma.

Guerra, R., & García Márquez, G. (1983). "Eréndira".

Mejía Vallejo, M. (2013). "La casa de las dos palmas" (Primera Edición). Planeta.

Miyazaki, H. (1984). "Nausicaä del valle del viento".

Miyazaki, H. (1997). "La princesa Mononoke".

Murakami, H. (2017). "Kafka en la orilla" (L. Porta Fuentes, Trad.). Tusquets Editores.

Oe, K. (2007). "M/T y la historia de las maravillas del bosque" (R. Ogata, Trad.). Seix Barral.

Yoshimoto, B., & Álvarez Martínez, G. (2017). "Lagartija". Tusquets.

Referencias Bibliográficas

7 Facets of the Tarot Moon Card ★ Angelorum. (2018, febrero 20). Angelorum.

<https://angelorum.co/card-meanings/7-facets-tarot-moon-card/>

A quote by Hermes Trismegistus. (s. f.). Recuperado 29 de mayo de 2020, de

<https://www.goodreads.com/quotes/6667328-as-above-so-below-as-within-so-without-as-the>

Anderson, S. (2011, octubre 21). The Fierce Imagination of Haruki Murakami. *The New York Times*.

<https://www.nytimes.com/2011/10/23/magazine/the-fierce-imagination-of-haruki-murakami.html>

Ardévol Piera, E. (1997). Representación y cine etnográfico. *Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia*, 10, 125–168.

ASALE, R.-, & RAE. (s. f.-a). *Incesto* / *Diccionario de la lengua española*. «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario. Recuperado 15 de mayo de 2020, de <https://dle.rae.es/incesto>

ASALE, R.-, & RAE. (s. f.-b). *Lenguaje* / *Diccionario de la lengua española*. «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario. Recuperado 21 de enero de 2020, de <https://dle.rae.es/lenguaje>

ASALE, R.-, & RAE. (s. f.-c). *Místico, mística* / *Diccionario de la lengua española*. «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario. Recuperado 12 de mayo de 2020, de <https://dle.rae.es/místico>

Bauman, Z. (2017). Tiempo y clase. En D. Zadunausky (Trad.), *La globalización: Consecuencias humanas* (pp. 13-38). Fondo de Cultura Económica.

Bernal Jiménez, A. (2009). En el cuarto de Gabriel buscando textos de cine y la literatura de García Márquez. *Cuadernos de Cine Colombiano, Cine y literatura*, 6-25.

Biswanger, H. P., Deininger, K., & Feder, G. (1995). Relaciones de producción agrícola, poder, distorsiones, insurrecciones y reforma agraria. *Revista Nacional de Agricultura*, N° 912-913.

Carsten, J. (2007). La sustancia del parentesco y el calor del hogar: Alimentación, condición de persona y modos de vinculación (relatedness) entre los Malayos de Pulau Langkawi. En R. Parkin & L. Stone (Eds.), *Antropología del parentesco y de la familia* (pp. 515-542). Editorial Universitaria Ramon Areces.

- Castillo, L. (2009). Filmar o no filmar el neorrealismo mágico: Notas al pie de la margen. *Cuadernos de Cine Colombiano, Cine y Literatura*, 26-45.
- Cobo Borda, J. G. (1987). Alguien me nombra (poema de Giovanni Quessep). En *Poesía colombiana, 1880-1980* (p. 259). Universidad de Antioquia.
- Duranti, A. (2001). El ámbito de la antropología lingüística. En *Antropología lingüística* (pp. 19-42). Cambridge University Press.
- EcuRed. (2016). *Manuel Mejía Vallejo—EcuRed*. https://www.ecured.cu/Manuel_Mej%C3%ADa_Vallejo
- EcuRed. (2017a). *Hayao Miyazaki—EcuRed*. https://www.ecured.cu/Hayao_Miyazaki
- EcuRed. (2017b). *Kenzaburo Oé—EcuRed*. https://www.ecured.cu/Kenzaburo_O%C3%A9
- EcuRed. (2019a). *Eduardo Caballero Calderón—EcuRed*.
https://www.ecured.cu/Eduardo_Caballero_Calder%C3%B3n
- EcuRed. (2019b). *Gabriel García Márquez—EcuRed*.
https://www.ecured.cu/Gabriel_Garc%C3%ADa_M%C3%A1rquez
- EcuRed. (2019c). *Haruki Murakami—EcuRed*. https://www.ecured.cu/Haruki_Murakami
- EcuRed. (2019d). *Luis Alcoriza—EcuRed*. https://www.ecured.cu/Luis_Alcoriza
- EcuRed. (2019e). *Ruy Guerra—EcuRed*. https://www.ecured.cu/Ruy_Guerra
- Etimologías de Chile. (s. f.). *INCESTO*. Etimologías de Chile - Diccionario que explica el origen de las palabras. Recuperado 15 de mayo de 2020, de <http://etimologias.dechile.net/?incesto>
- Feature History. (s. f.). *Feature History—Meiji Restoration—YouTube*. Recuperado 14 de julio de 2019, de https://www.youtube.com/watch?v=Y_b58Rpg2YY&t=77s
- Foley, W. A. (1997). Part I. Introduction. En *Anthropological linguistics: An introduction* (pp. 1-40). Blackwell Publishers.
- Fox, R. (1990). II. Entre hermano y hermana. En *La roja lámpara del incesto* (pp. 31-70). Fondo De Cultura Economica.

- Grau Rebollo, J. (2008). El audiovisual como cuaderno de campo. *CIDOB Publicaciones*, 13-29.
- Hanihara, K. (1990). Emishi, Ezo and Ainu: An anthropological perspective. *Nichibunken Japan Review*, 35–48.
- Isomaa, S., & Saarikangas, K. (Eds.). (2013). Introduction: Imagining spaces and places. En *Imagining spaces and places* (p. IX-XX). Cambridge Scholars Publishing.
- Jameson, F. (1986). On magic realism in film. *Critical Inquiry*, 12(2), 301–325.
- Jameson, F. (1991). Introduction. En *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism* (p. IX-XXII). Duke University Press.
- Japanese economic miracle. (2019). En *Wikipedia*.
https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Japanese_economic_miracle&oldid=905266684
- Kendig, L. T. (1998). *Dreaming of home: Magic realism in William Faulkner, Gabriel Garcia Marquez, Toni Morrison and John Nichols* [PhD Thesis]. Lehigh University.
- Kodama – Yokai.com. (s. f.). Recuperado 29 de julio de 2019, de <http://yokai.com/kodama/>
- Kuiper. (2020). *Banana Yoshimoto | Japanese writer*. Encyclopedia Britannica.
<https://www.britannica.com/biography/Banana-Yoshimoto>
- Mantras Explained: How a Mantra Can Lead to Transformation*. (2015, enero 27). Isha Sadhguru.
<https://isha.sadhguru.org/ca/en/wisdom/article/mantras-explained-mantra-to-transformation>
- Márquez, G. (2001). De la abundancia a la escasez: La transformación de ecosistemas en Colombia. *Universidad Nacional de Colombia. UNIBIBLOS. Bogotá*, 323-452.
- Menton, S. (1998). *Historia verdadera del realismo mágico*. Fondo de Cultura Económica.
- Nakagawa, H. (2008). *Introducción a la cultura japonesa* (O. R. Piqué, Trad.). Melusina.
- Nichols, S. (2019). 21. The Moon: Maiden or Menace? En *Jung and Tarot: An archetypal journey* (pp. 418-435). S. Weiser.
- Oe, K. (1984). El punto de partida: Ficción y realidad. *Estudios de Asia y Africa*, 4–15.

Orobitg Canal, G. (2008). Miradas antropológicas: Relaciones, representaciones y racionalidades. *CIDOB Publicaciones*, 51-84.

Peacock, J. L. (2005). *La lente antropológica: Luz fuerte, enfoque suave* (J. Cuéllar, Trad.).

Sadhguru, J. V. (2017). *Adiyogi: The source of yoga*. Harper Element.

Shaw, D. L. (1999). El Boom: Conclusión. En *Nueva Narrativa Hispanoamericana Boom, Posboom, Posmodernismo* (pp. 237-251.).

Shaw, J. K., & Reeves-Everson, T. (Eds.). (2017). *Fiction as method*. Sternberg Press.

Shōwa (1926–1989). (2019). En *Wikipedia*.

[https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Sh%C5%8Dwa_\(1926%E2%80%931989\)&oldid=905102643](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Sh%C5%8Dwa_(1926%E2%80%931989)&oldid=905102643)

Shōwa period | Japanese history. (s. f.). Encyclopedia Britannica. Recuperado 14 de julio de 2019, de

<https://www.britannica.com/event/Showa-period>

Simple History. (2019). *Life in Edo Japan (1603-1868)*.

https://www.youtube.com/watch?v=wlygLo_W1Sw

Stuart J McLean. *Faculty & Staff Directory*. (s. f.). [Text]. College of Liberal Arts | University of Minnesota.

Recuperado 16 de julio de 2020, de <https://cla.umn.edu/about/directory/profile/mclea070>

Woolf, V. (2001). *Una habitación propia*. Seix Barral.

Yoshimoto, B. (2017). Epílogo. En G. Álvarez Martínez (Trad.), *Lagartija* (pp. 155-156). Tusquets Editores.

Notas

^{1, 12, 17, 19, 21, 24}Nota. Adaptado de *Eréndira*, de Ruy Guerra, 1983, YouTube

(<https://www.youtube.com/watch?v=5sjX8KVztE8&t=5111s>). Todos los derechos reservados.

^{2, 8, 10, 16, 18}Nota. Adaptado de *Nausicaä del valle del viento*, de Hayao Miyazaki, 1984, Netflix

(<https://www.netflix.com/title/70019062>). Todos los derechos reservados.

^{3, 7, 9, 11, 14, 15, 20, 22, 23}Nota. Adaptado de *La princesa Mononoke*, de Hayao Miyazaki, 1997, Netflix (<https://www.netflix.com/title/28630857>). Todos los derechos reservados.

⁴Nota. Adaptado de *La casa de las dos palmas*, de Manuel Mejía Vallejo, 2013, Tomado del libro original editado por Planeta. Todos los derechos reservados.

⁵Nota. Adaptado de *Lagartija*, de Banana Yoshimoto, 2017, Tomado del libro original editado por Tusquets Editores. Todos los derechos reservados.

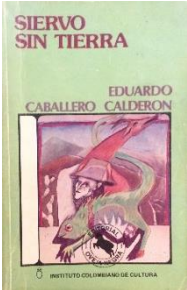
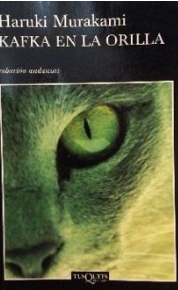
⁶Nota. Adaptado de *Kafka en la orilla*, de Haruki Murakami, 2017, Tomado del libro original editado por Tusquets Editores. Todos los derechos reservados.

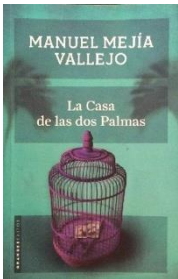
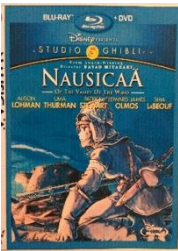
¹³Nota. Adaptado de *Presagio*, de Luis Alcoriza, 1974, YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=fRAoE2JxXg&t=177s>). Todos los derechos reservados.

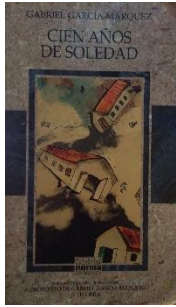
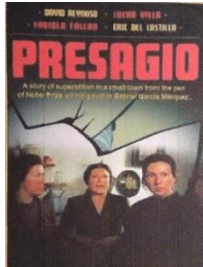
Tablas

Tabla 1

Las obras que componen al corpus estudiado y sus detalles de publicación.

Figura 1 <i>Carátula</i>  <i>Nota.</i> Tomado de “<i>Siervo sin tierra</i>”, de Eduardo Caballero Calderón, 1983, Tomado del libro original editado por Editorial Oveja Negra. Todos los derechos reservados.	“Siervo sin tierra” Eduardo Caballero Calderón Editorial Oveja Negra. 1983. Primera publicación: 1954 Esta novela relata la vida de Siervo Joya desde el momento en que regresa a su tierra natal, después de haber prestado servicio militar. La vereda está ubicada a dos horas de Susacón y forma parte de la hacienda de los patrones Ramírez. Allí Siervo vive y trabaja un pedazo de tierra que se ubica en una peña junto a un río. A raíz de los cambios que Siervo encuentra a su llegada, empieza a idear la forma de comprarle ese pedazo de tierra a la hacienda. Pero una y otra vez Siervo encuentra reveses y fallas en sus planes. Al final, él logra comprar el pedazo de tierra pero a un precio que no es capaz de imaginar. En esta historia resuenan los ecos de la violencia bipartidista que tuvo lugar en la primera mitad del siglo XX, especialmente en las zonas de Boyacá y Santander, además de tener lugar en medio de las	Figura 2 <i>Carátula</i>  <i>Nota.</i> Tomado de “<i>Kafka en la orilla</i>”, de Haruki Murakami, 2017, Tomado del libro original editado por Tusquets Editores. Todos los derechos reservados.	“Kafka en la orilla” Haruki Murakami Tusquets Editores. 2017. Primera publicación: 2002 Esta es la historia de Kafka Tamura y Nakata, un joven y un viejo que viven en el distrito de Nakano, en Tokio, y que comparten un viaje hacia un mundo fantástico-onírico. Aunque nunca llegan a conocerse. Kafka, con tan solo quince años escapa de su casa hacia la ciudad de Takamatsu, en la isla de Shikoku, y allí conoce a la joven Sakura, al bibliotecario Oshima, y a la señora Saeki. Mientras tanto, Nakata se encuentra involucrado en un asesinato y es buscado por la policía. Pero antes de entregarse hace todo lo posible para terminar una misión. A través de varias páginas, Murakami relata los acontecimientos que paulatinamente harán que los caminos de Nakata y Kafka se crucen sin que ellos se den cuenta. Es una historia que en un inicio parece estar dedicada a las cavilaciones personales de cada personaje, pero que al final sorprende con un desenlace que provoca reflexiones sobre la percepción de la realidad y el propósito de la vida humana. Al final Nakata logra cumplir su misión, Kafka se reconcilia con sí mismo, y la señora Saeki y Oshima toman las medidas necesarias para continuar	Figura 3 <i>Carátula</i>  <i>Nota.</i> Tomado de “<i>Eréndira</i>”, de Ruy Guerra, 1983, Tomado de la carátula original. Todos los derechos reservados.	“Eréndira”. 1983. Dirección: Ruy Guerra Guion: Gabriel García Márquez 100 minutos Esta historia se esboza por primera vez en “<i>Cien años de soledad</i>” cuando el coronel Aureliano Buendía tiene su primer encuentro (irónicamente, no sexual) con una prostituta. En 1972 García Márquez la escribe en forma de guion con el propósito de que la cineasta Margot Benacerraf la dirigiera. Después de que el proyecto no se llevara a cabo se publicó como cuento largo en 1974 bajo el título de “<i>La increíble y triste historia de la cándida “Eréndira” y su abuela desalmada</i>”. Para Castillo (2009), esta es una de las mejores rodaciones cinematográficas magicorrealistas escritas por el caribeño y dirigidas por Ruy Guerra. Esta es la historia “<i>Eréndira</i>” y su abuela mientras se intentan ganar la vida después de una tragedia. Por accidente, “<i>Eréndira</i>” quema la casa familiar y todas las riquezas acumuladas a lo largo de su historia. Para que pague su deuda, la abuela obliga a la nieta a prostituirse sin descanso. Durante una noche de trabajo, “<i>Eréndira</i>” conoce a Ulysses, y parece enamorarse. Desde ese momento la pareja prueba varios trucos para lograr que “<i>Eréndira</i>” pueda
---	---	---	--	---	--

	transformaciones laborales resultado de la introducción del trabajo asalariado en la hacienda. Las condiciones desiguales de los trabajadores respecto a sus patrones, la corrupción electoral, e incluso la violencia de género, están inmiscuidos en la novela.		con el funcionamiento normal de la biblioteca.		desprenderse del yugo de su abuela, y en medio de lo que parecen infinitos intentos, la historia rápidamente encuentra su final y “Eréndira” logra escapar.
Figura 4 <i>Carátula</i>  <i>Nota. Tomado de “La casa de las dos palmas”, de Manuel Mejía Vallejo, 2013, Tomado del libro original editado por Planeta. Todos los derechos reservados.</i>	“La casa de las dos palmas” Manuel Mejía Vallejo Editorial Planeta. 2013. Primera publicación: 1988 Esta es la historia de la familia Herreros, de quienes les rodean y de su vida en el páramo contada a través de la vida de Efrén Herreros, el patriarca de la familia. Alejados del pueblo ficticio de Balanadú, ubicado montaña abajo, se encuentran con una serie de personajes que, o fácilmente entran a formar parte de su vida en lo alto de la montaña, o se convierten literalmente en una maldición. El libro está lleno de lirismo, metáforas y detalles simbólicos en cada cosa que se muestra. La ruralidad, los matrimonios arreglados, los amores prohibidos (incestuosos o pederastas), la memoria y el olvido, la muerte y la vida, y la violencia hacia las mujeres, son temáticas recurrentes a lo largo del libro. Esta es la historia de una familia antioqueña colonizadora, el	Figura 5 <i>Carátula</i>  <i>Nota. Tomado de “Nausicaä del valle del viento”, de Hayao Miyazaki, 1984, Tomado de la carátula del Blue Ray original. Todos los derechos reservados.</i>	“Nausicaä del valle del viento”. 1984. Dirección y guion: Hayao Miyazaki 116 minutos Esta historia distópica tiene lugar mil años después de la época actual. Luego de que los seres humanos destrozaran con el hierro y el fuego al mundo, y de que hubiera ocurrido un holocausto masivo a manos de unos gigantes malvados, la tierra se fue cubriendo paulatinamente de una plaga de hongos tóxicos que envenenaba el aire. Entre las ciudades sobrevivientes se encuentra El valle del viento. Un valle privilegiado ubicado entre las montañas, un bosque y el mar. Gracias a las corrientes de aire que llegan desde el mar, el aire se ha mantenido limpio de la toxicidad que está terminando de invadir al mundo en el momento. Allí vive Nausicaä, la princesa del valle, quien tiene el objetivo de encontrar una cura a las enfermedades silenciosas por las que la gente se muere al vivir en un mundo contaminado. Un día cualquiera, llegan unos invasores del imperio occidental de Torumekian con el objetivo de convertir el lugar en una colonia. Pero por accidente,	Figura 6 <i>Carátula</i>  <i>Nota. Tomado de “M/T y la historia de las maravillas del bosque”, de Kenzaburo Oe, 2007, Tomado del libro original editado por Seix Barral. Todos los derechos reservados.</i>	“M/T y la historia de las maravillas del bosque” Kenzaburo Oe Seix Barral. 2007. Primera publicación: 1986 Este es un libro en el que Oe se manifiesta como el narrador, pero también como el experimentador de las leyendas ancestrales de su aldea. Cuando Oe tenía apenas siete años, su abuela empezó a formarlo como el “guardián” de las historias y leyendas del pueblo de Ose, lugar ubicado en la isla de Shikoku, en Japón. Se detalla la historia de la fundación del lugar, los años de aislamiento y prosperidad que conoció la población, así como algunos de los eventos políticos y económicos que tuvieron lugar en la aldea antes de y durante la restauración Meiji, en los que también estuvo involucrada la señoría de Tosa. El final sorprende con la narración de la propia experiencia mítica que Oe vivió junto a su hijo Hikari, cuando este recorre y se hospeda por primera vez en el valle, y también, incluye la propia experiencia mística y oculta de su madre. Los lectores tienen el privilegio de entender y

	carácter de sus personajes, y las experiencias que determinan sus historias de vida. El final del libro llega con la muerte de Efrén y las consecuencias de todos los acontecimientos que le ocurrió a esta familia, y su vida en las montañas.		estrellan una de sus aeronaves en las montañas del valle, y allí Nausicaä encuentra como prisionera a una de las princesas de Pejite, otra ciudad conquistada. En medio de esta guerra política y ambiental, Nausicaä emprende un viaje en donde podrá descubrir el secreto para ayudar a salvar al mundo.		sorprenderse al descubrir en qué consisten las maravillas del bosque.
Figura 7 <i>Carátula</i>  <i>Nota.</i> Tomado de “Cien años de soledad”, de Gabriel García Márquez, 1997, Tomado del libro original editado por Editorial Norma Serie Cara y Cruz. Todos los derechos reservados.	“Cien años de soledad” Gabriel García Márquez Editorial Norma. Serie Cara y Cruz. 1997. Primera publicación: 1967 La novela más popular de Gabriel García Márquez relata la historia de la familia Buendía. José Arcadio Buendía y Úrsula Iguarán, liderando a otras familias, atraviesan parte de la Sierra Nevada de Santa Marta hasta llegar a un punto desolado de la ciénaga grande del caribe colombiano. En este lugar aislado, atravesado por un río y por el calor de la ciénaga, se funda Macondo. La novela desarrolla el intrincado árbol genealógico de la familia durante un poco más de cien años, así como la maduración de casi todos los personajes que, durante ese tiempo, habitaron la casa que el primer matrimonio construyó en la fundación. El incesto, los acontecimientos insólitos e inverosímiles, los vericuetos psicológicos de cada personaje, así como algunos acontecimientos de la historia oficial de Colombia son puestos en escena, hasta que el final de la familia y de la historia, llega con una revelación muy esperada y augurada desde las primeras páginas del libro.	Figura 8 <i>Carátula</i>  <i>Nota.</i> Tomado de “Presagio”, de Luis Alcoriza, 1974, Tomado de la carátula original. Todos los derechos reservados.	“Presagio”. 1974. Dirección y guion: Luis Alcoriza Guion: Gabriel García Márquez 118 minutos Esta producción colombo-mexicana cuenta la historia de cómo un pueblo entero terminó por exiliarse a sí mismo tras el augurio que pronunció una de las ancianas más respetadas del lugar. La población entra en un pánico generalizado, y empiezan a suceder una serie de acontecimientos que “fuerzan” la retirada del pueblo. Además de García Márquez, en el reparto aparecen los colombianos Los hermanos Gálvez y el productor Ramiro Meléndez. Bernal (2009) describe a “Presagio” como una película que “recupera toda la idiosincrasia de la violencia colombiana de los años cincuenta. recurriendo a los elementos particulares de ésta como los fetiches. las palabras del cura, la sequía, la miseria y la soledad” (Bernal Jiménez, 2009, p. 17).		
Figura 9 <i>Carátula</i>	“Lagartija” Banana Yoshimoto Tusquets editores. 2017. Primera publicación: 1993 Esta serie de relatos en un principio no hace evidentes las interconexiones que se pueden encontrar en su interior. Aparentemente independientes entre sí, cada relato se dedica a	Figura 10 <i>Carátula</i>	“La princesa Mononoke”. 1997. Dirección y guion: Hayao Miyazaki 133 minutos Un bosque en el oeste de Japón es atacado y destruido por La ciudad de Hierro que colinda con él. En esta guerra, además de estos dos bandos, aparecen en medio Ashitaka, un joven proveniente de una tribu indígena del noreste del país (los Emishi), los samuráis rebeldes sin tierra, y el emperador y su empresa hacia		

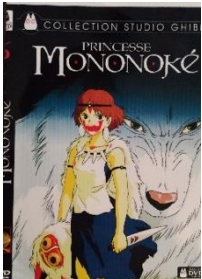
 Banana Yoshimoto LAGARTIJA <i>relatos profundos</i> Nota. Tomado de “Lagartija”, de Banana Yoshimoto, 2017, Tomado del libro original editado por Tusquets Editores. Todos los derechos reservados.	contar los sucesos de unos tokies en la ciudad, sobre todo en torno a las relaciones amorosas y al desarrollo espiritual y personal de cada uno. De acuerdo con la autora, los relatos versan sobre el tiempo, las posibilidades de curación, la fatalidad y el destino (Yoshimoto, 2017, p. 155). Asegura que lo importante no es juzgar si una vida es buena o mala, sino entender el proceso que se recorre al intentar ser nosotros mismos. Durante este proceso, se visitan lugares infernales y paradisiacos, ayudados de los detalles espirituales que caracterizan a sus historias. Los personajes se enfrentan al olvido, a lo nuevo, a las ciudades, al reto que constituye encontrar el sentido de la vida, a las añoranzas pastorales, entre otras cosas. En el postfacio a la edición española, la autora asegura que los relatos surgen del sentir juvenil de desasosiego y malestar frente a la vida.	 COLLECTION STUDIO GHIBLI PRINCESSE MONONOKE Nota. Tomado de “La princesa Mononoke”, de Hayao Miyazaki, 1997, Tomado de la carátula original. Todos los derechos reservados.	la inmortalidad. Estos detalles indican que la historia puede estar ambientada a finales de la época Edo (1603-1868). Se retratan temas complejos como la guerra, la venganza, la violencia, y el irrespeto hacia la naturaleza. Entre imágenes, es posible notar que las poblaciones rurales de la época estaban atravesando un momento de transición, y se descubre que cumplen un papel estratégico para el desenlace de la historia. El bosque que estaba involucrado, como conjunto de seres vivos, es el eje central a través del que el cinematógrafo desarrolla una discusión sobre la espiritualidad, las relaciones ecosistémicas y la naturaleza humana. Al final, a pesar de que el bosque no vuelve a ser el mismo, los protagonistas logran encauzar la consciencia humana hacia unas relaciones ambientales sostenibles e integrales.
---	---	--	---

Tabla 2

Los autores y cineastas del corpus estudiado

Luis Alcoriza (director de “Presagio” (1974)) Nacido en Badajoz, España, en 1998, se vio obligado a abandonar sus estudios y a exiliarse junto con su familia a causa de la guerra civil española. En el país latinoamericano cursó estudios y se profesionalizó como actor de teatro y cine, y como guionista cinematográfico. Desde 1949 colaboró con Luis Buñuel, escribiendo junto con él películas como Los Olvidados (1950), El Bruto (1953) o La Muerte en el Jardín (1956). Tras recibir la influencia surrealista de Buñuel, en sus trabajos posteriores como director y guionista se hace evidente su estilo personal. Murió el 3 de diciembre de 1991 (EcuRed, 2019).	Eduardo Caballero Calderón “Nació el 6 de marzo de 1910 en Bogotá, Colombia. Hijo del general Lucas Caballero Barrera y hermano del caricaturista Klim y primo hermano de doña Cecilia Caballero Blanco, esposa y viuda del expresidente Alfonso López Michelsen” (EcuRed, 2019). Estudió en el Gimnasio Moderno, inició los estudios de derecho en la Universidad Externado de Colombia. Lo abandonó para iniciar su carrera como periodista. Fue un novelista, periodista, ensayista y político colombiano. Por varios años utilizó el pseudónimo de “Swann” en una columna del periódico El Tiempo, y a partir de esos años desarrolla una prosa ficticia pero también ensayista, sobre todo en lo que concierne a los temas políticos, económicos, agrarios y campesinos. Murió el 3 de abril de 1993 (EcuRed, 2019).	Gabriel García Márquez Nació el 6 de marzo de 1927 en Aracataca, Magdalena, y murió el 7 de abril del 2004 en México D. F. Principal exponente del boom latinoamericano, específicamente del estilo del Realismo Mágico. Escritor, periodista, editor y guionista. Ganó el premio Nobel de literatura en 1982. Fundó en Cuba la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, que imparte estudios profesionales cinematográficos, y fue el presidente de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. Su principal inspiración para escribir “Cien años de soledad”, fue su infancia y las memorias que le quedaron después de haber estado bajo el cuidado de sus abuelos paternos y sus tías (EcuRed, 2019).
---	--	--

Ruy Guerra (director de “Eréndira” (1983)) Cineasta y actor nacido en 1931 en Maputo, Mozambique, con nacionalidad brasilera, y reconocido por formar parte del Cinema Novo brasilero. Después de estudiar de forma autodidacta la crítica cinematográfica, se dirige al Instituto de Altos Estudios Cinematográficos de París (IDHEC); allí fue asistente de Jean Delannoy y Georges Rouquier. Es uno de los directores más relacionados con García Márquez: en “La bella palomera” (1988), en “Me alquilo para soñar” (1992) y en “O veneno da madrugada” (2004), realiza adaptaciones cinematográficas de su obra (EcuRed, 2019).	Manuel Mejía Vallejo Nació en Jericó, Antioquia, en 1923, y murió en El Retiro en 1998. Creció en la zona rural de Jardín del mismo departamento junto con sus padres, lo que, para mí, se refleja en la novela “La casa de las dos palmas” (1988). Inició estudios en escultura y dibujo pero lo dejó para seguir su trayectoria como escritor. En 1945 se publica su novela “La tierra éramos nosotros”, con la intermediación del grupo literario medellinense “Los Panidas”, especialmente de León de Greiff y de su madre, Rosana Vallejo. Ejerció como periodista, profesor y en cargos burocráticos, como cuando fue nombrado secretario de auditoría de la Contraloría Departamental de Antioquia (EcuRed, 2016).	Hayao Miyazaki Nació en 1941 en Tokio. En su infancia fueron predominantes las imágenes de la guerra, de su madre enferma, y de la dirección de una empresa fabricante de timones para aviones por parte de su padre y su tío. Estudió economía, pero le apasionó la aviación y el dibujo. En 1963 entra a la compañía Toei Animation como encargado de los dibujos entre movimientos. Allí conoce a su colega Isao Takahata, y a partir de allí su animación se desarrolla hasta convertirse en una de las más importantes en el mundo. En 1985 funda junto con Takahata Studio Ghibli, y en 1979 sale a la luz su primer largometraje “Lupin III: Castle of Cagliostro” (EcuRed, 2017). Sus historias se caracterizan por mostrar a la niñez, especialmente a las niñas, de una forma no tradicional e incapacitante. Muestra héroes, heroínas, niños y niñas en medio de unas relaciones complejas y profundas con los ecosistemas y sus sociedades. De igual forma, se encarga de reivindicar las historias locales y profundas de la ruralidad japonesa, la historia no oficial, y el rescate de la tradición espiritual Shinto.
Haruki Murakami “Haruki Murakami nació el 12 de enero de 1949 en Kioto (Japón), pero vivió la mayor parte de su juventud en Kōbe, en el seno de una familia amante de la cultura. Su padre era hijo de un sacerdote budista y su madre, hija de un comerciante de Osaka, ambos enseñaban literatura japonesa” (EcuRed, 2019). Estudió literatura en la Universidad de Waseda. Sus principales influencias son la cultura pop, la música y la literatura estadounidenses, especialmente el jazz y las obras de Raymond Carver, F. Scott Fitzgerald y John Irving. Sus historias se desenvuelven, la mayoría de las veces, en un halo mágico y surrealista, más frecuentemente en medio de las tantas facetas de la capital nipona, Tokio. Es uno de los autores japoneses más destacados por haber pasado de ser un escritor de culto a un best-seller internacional y candidato a premio Nobel (en el 2013) rápidamente (EcuRed, 2019).	Kenzaburo Oe Nació el 31 de enero de 1935 en el pueblo de Ose, y ganó el premio Nobel de literatura en 1994. En 1957 publica “La presa” y en 1958 publica “Arrancad las semillas, fusilad a los niños”: ambas novelas con un tono oscuro, y con el propósito de evidenciar las consecuencias y sentires de la guerra en la ruralidad. “La vocación literaria de Oé nació en cierto modo de la necesidad de aliviar el desarraigo cultural y recuperar lo que él llama “la mitología de mi aldea”” (EcuRed, 2017). Sus principales influencias son Dante, Rabelais, Balzac, Allan Poe, Twain, Sartre, Camus, Yeats, y W. H. Auden. En la universidad de Tokio, en 1954, entra a estudiar filosofía y literatura francesa. Su última obra traducida se publicó en el 2000 y se titula “Renacimiento (Torikaeko)” (EcuRed, 2017).	Banana Yoshimoto Nació el julio 24 de 1964 en Tokio con el nombre de Mahoko Yoshimoto. Su padre, Takaaki, era un intelectual, crítico, y miembro líder del movimiento estudiantil radical de finales de los sesentas. Entró al departamento de arte de la Universidad de Nihon, en Tokio. Su trabajo de grado, la novela “Moonlight Shadow” (1986), ganó el premio Izumi Kyoka de su facultad. A partir de ese momento su carrera literaria alcanzó amplios niveles de popularidad, tanto en Japón como a nivel internacional (Kuiper, 2020). A pesar de que sus personajes, arreglos y título eran modernos e influenciados por la cultura estadounidense, en el fondo eran incorregiblemente japoneses. Algunos apuntan que la sensibilidad estética japonesa tradicional conocida como ‘mono no aware’, comúnmente traducida como ‘una sensibilidad a las cosas’, es la esencia de su estilo (Kuiper, 2020).