

Índice

AGRADECIMIENTOS	11
PRÓLOGO.....	13
INTRODUCCIÓN. REGIONALISMO ENSAMBLADO	17
Resituando el regionalismo y la región	34
Capitalismo, crisis y ecología-mundo	42
Cultura y ecología política.....	49
Estructura	53
1. TRANCE EXTRACTIVO: EL SECRETO DE LA TIERRA PETROLERA, LOS HOMBRES-CARDÓN Y LATINOAMÉRICA TELÚRICA	57
<i>Cubagua</i> : la huella de los <i>commodities</i> en el Caribe venezolano	63
El secreto de la tierra y el devenir hombres-cardón en <i>Una ojeada al mapa de Venezuela</i> : reimaginando una Latinoamérica telúrica	87
2. EXTRACTIVISMO VASCULARIZADO: BANANOS, CAFÉ Y HUMANOS ENSAMBLADOS EN EL ENCLAVE DE MONOCULTIVO.....	117
<i>Bananos y hombres</i> : ensamblaje costarricense del banano y el humano	124
El regionalismo-comunista de <i>El grano de oro y el peón</i> : brecha metabólica, trabajo y capital cafetero.....	157

3. SEMIOSIS DE LA EXTRACCIÓN: TECNOLOGÍA DE LA PALABRA, GUERRA Y PATOLOGÍA EN LAS SELVAS DEL LÁTEX AMAZÓNICO	175
<i>Toá</i> : el espesor de la historia del látex.....	182
Patología latinoamericanista y el devenir-indígena en “Esquema para un estudio de la patología indígena en Colombia”	206
CONCLUSIÓN. LA ECOLOGÍA POLÍTICA DEL REGIONALISMO ENSAMBLADO	229
BIBLIOGRAFÍA	235
ÍNDICE ANALÍTICO.....	263

Introducción

Regionalismo ensamblado

En una de las piezas más envolventes del arte figurativo latinoamericano, *Los cortadores de caña* (1943), del cubano Mario Carreño, se pone de relieve el referencial histórico y material que se forja en el tejido entre capitalismo agrario, medioambiente y sociedad. La pintura opera más allá del barroquismo tropical y del realismo social con el que críticos tan divergentes como José Gómez Sicre, Alfred H. Barr o Antonio Romera caracterizaron la etapa figurativa de Carreño, entre finales de la década de 1930 y principios de la de 1940. Estas apreciaciones se habían fundamentado en una valoración de orden identitario, principalmente a raíz de la exposición organizada por Gómez Sicre en el Lyceum and Lawn Tennis Club de La Habana, en 1943. En aquella exposición, *Los cortadores de caña* y las obras *Fuego en el batey* y *Danza afrocubana* se mostraron al público como una representación conjunta de la vida rural cubana. El tríptico, en efecto, pintaba tres cuadros generales del campo en la isla caribeña, resaltando la familia campesina, su actividad económica y su herencia cultural. En estas piezas, lo estético se integra a lo temático: la poliangularidad de las formas humanas y el cromatismo tropical representan al humano como reflejo de un espacio geográfico inconfundible.

Esa construcción en particular reproduce el sustrato discursivo finisecular de la naturaleza como constructo en tensión con la sociedad y sirve de base para la inscripción del mito de legitimidad del discurso autóctono latinoamericano, arraigado de manera más saliente en las distintas expresiones literarias asociadas al género regionalista de principios del siglo xx (González Echevarría, *The Voice* 41).¹ Según las lecturas tradicionales del regionalismo, la preocupación latinoamericana por afirmar su especificidad cultural constituyó la esencia de su experiencia de la modernidad,² un proyecto de cariz epistemológico donde la identidad de lo propio se convertía en una categoría a decodificar. La búsqueda de especificidad entre lo universal y lo nacional, entre lo moderno y lo autóctono que ha sido central para la interpretación crítica del regionalismo literario y de obras como *Los cortadores de caña*, estaba comprometida simultánea y paradójicamente con la afirmación de las demandas de la modernidad eurocéntrica como voluntad discursiva de poder y con el intento de contrarrestar la privación retóri-

-
- 1 El regionalismo ha servido como categoría general que contiene distintos movimientos literarios, como el naturalismo, el criollismo, el mundonovismo, el costumbrismo, el indigenismo o el realismo urbano, por nombrar algunos (Oviedo 226). La crítica tipifica el género en dos etapas: “primer regionalismo” (Oviedo 201-224) o “regionalismo literario tradicional” (Schmidt-Welle 120) para describir el movimiento que buscaba fijar una imagen de los pueblos de América con el humano como reflejo de su entorno, prestando atención al espacio geográfico que se hacía propio a través de los rasgos costumbristas, dialectales y folklóricos; y “regionalismo maduro” (Oviedo 225-249) o “regionalismo clásico” (Schmidt-Welle 120), para describir el movimiento estético que ancla temas, personajes y ámbitos determinantes en la configuración literaria de la región como una alegoría nacional (Schmidt-Welle 122-125).
 - 2 Por “modernidad” y “modernización” entiendo una serie de eventos históricos y de orden epistémico-occidental que implicaron el desarrollo capitalista y la expansión imperialista en los ámbitos político, económico y cultural (Montaldo 153-154). Por otra parte, la noción de modernidad en América Latina también implica una serie de articulaciones, desencuentros y experiencias de orden heterogéneo que la crítica ha discutido históricamente. Véanse Ramos (35-48) y los estudios del grupo colonialidad/modernidad por Coronil (*El Estado mágico*), Quijano (*Colonialidad del poder*), Mignolo (*The Darker*), entre otros.

ca con la que esta amenazaba al sujeto latinoamericano (Alonso, *The Spanish American* 24).³

Sin embargo, la experiencia de la modernidad en América Latina no queda reducida al aspecto social, sino que también implica una experiencia de la “colonialidad de la naturaleza” (Alimonda, “La naturaleza” 22), abarcadora tanto en su realidad biofísica como en su configuración territorial. Desde el período colonial, Latinoamérica es figurada en el pensamiento moderno y ante las élites dominantes de la región como un espacio subalterno que puede ser colonizado, explotado y reconfigurado según las necesidades de los regímenes de acumulación vigentes. La velocidad de ese deterioro ambiental y demográfico, como explica Pedro Cunill Grau, condujo “a la contracción irreversible de los parajes, siendo a los pocos siglos una pálida imagen de la realidad exuberante primigenia de su biodiversidad natural y calidad de vida humana” (“Hacia una geohistoria” 13). En este espacio en disputa, como observa Héctor Alimonda, se articulan políticas de la diferencia que no pueden ser clasificadas como opuestas a la modernidad eurocéntrica en sí, pues operan tanto en relación como en contestación a esta, “una aceptación antropofágica de los elementos potencialmente liberadores contenidos en el proyecto inacabado de la modernidad” (“La naturaleza” 52).

En ese sentido, no se trata apenas de una búsqueda de lo propio imbuida en la tensión discursiva y experiencial entre sociedad y natu-

3 De acuerdo con Cândido, la profusión de obras regionalistas escritas a finales del siglo XIX y principios del XX tiene que ver con el clima de euforia y afirmación nacional que intentaba compensar las deficiencias económicas de la época con la sobrevaloración de los recursos naturales: “A ideia de pátria se vinculava estreitamente à de natureza e em parte extraía dela a sua justificativa. Ambas conduziã a uma literatura que compensava o atraso material e a debilidade das instituições por meio da supervalorização dos aspectos regionais, fazendo do exotismo razão de otimismo social” (140). Desde 1930, la literatura “abandona, então, a amenidade e curiosidade, pressentindo ou percebendo o que havia de mascaramento no encanto pitoresco, ou no cavalheirismo ornamental, com que antes se abordava o homem rústico. Não é falso dizer que, sob este aspecto, o romance adquiriu uma força desmistificadora que precede a tomada de consciência dos economistas e políticos” (141).

raleza o moderno y autóctono, sino del modo en el que estas categorías adquieren un espesor planetario, histórico, material y epistemológico cuando se consideran en una red más vasta de relaciones entre humanos, medioambiente e infraestructuras para su transformación económica (Arboleda 4-6; Diamanti y Szeman 139-140; Selgas, “Archivos de la mina planetaria” 110-112).

En el cuadro de Carreño, la colonialidad de la naturaleza, que describe Alimonda como “una larga historia de desarrollo desigual y combinado, una ruptura a nivel global del metabolismo sociedad-naturaleza, que penaliza crecientemente a la naturaleza latinoamericana y a los pueblos que en ella hacen su vida” (“La naturaleza” 22), es central. La estética, entendida aquí como una de las formas vehiculares contenida en la expresión cultural, no solo opera a nivel representacional, sino que, al estar imbuida en las dinámicas dialécticas del capital y la naturaleza, ofrece un punto de entrada para comprender la brecha metabólica⁴ de la práctica inexpugnable del trabajo productivo agrario. Para críticos como Gómez Sicre (Alonso Lorea, *Ducos* 5), esa representación era importante porque ponía de relieve el trabajo en los ingenios azucareros como alegoría nacional definitoria de una identidad y de una lucha social forjada en la isla caribeña. Sin embargo, aquello que queda excluido del plano representacional de *Los cortadores de caña* resulta tan fundamental como lo contenido en la pintura. Justamente, debido a su preeminencia temporal de larga data y presencia geográfica en la región, las plantaciones sacaríferas implícitas en la obra están ligadas estrechamente a otras infraestructuras

4 De acuerdo con Foster (*Marx's Ecology* 141-177), la ruptura o brecha metabólica denota la interrupción de los procesos metabólicos naturales entre la humanidad y la naturaleza bajo el capitalismo. Partiendo de las discusiones sobre metabolismo social, desarrolladas por Marx —desarrollo esto en el capítulo 2—, Foster explica cómo la producción capitalista, impulsada por el afán de lucro, conduce a la explotación y degradación de los recursos naturales, ejemplificada especialmente en la agricultura a través de prácticas como el agotamiento y la erosión del suelo. Esta brecha de la relación metabólica natural subraya que el capitalismo prioriza a las ganancias a corto plazo frente a la sostenibilidad a largo plazo. Para una lectura histórica de la brecha metabólica, véase Foster y Clark (12-34).

conectadas al procesamiento del azúcar. A partir de lo que incluye y excluye la pintura, se puede imaginar e intuir la existencia de una historia material extendida, donde los cortadores y la caña representados son el punto de partida para pensar las relaciones directas e indirectas activadas por la economía política de la producción de azúcar.

Aunque la pintura no lo muestra explícitamente, la historia del monocultivo y la elaboración de la caña de azúcar en América forman parte de lo que se representa en el cuadro. Esta historia está conectada con el surgimiento del sistema mundial de plantación y su transformación de bosques naturales en tierras productivas, granjas y pasturas a gran escala, basadas en formas de trabajo esclavo, alienado y desplazado. Pensando desde la colonialidad de la naturaleza, esta historia también atiende a una dimensión de carácter socioambiental, relacionada con el diseño de sistemas racistas de trabajo forzado, así como a la adaptabilidad biológica de la especie vegetal, su precoz carácter agroindustrial, su temprana vinculación colonial a los mercados externos y la creciente escala de producción que experimentó a lo largo de la cuenca del Caribe y otros territorios suramericanos (Funes Monzote, “Revolución azucarera” 125-126). En *Los cortadores de caña*, esta historia está inscrita de manera implícita por la estética, a través del entramado multiespecie entre cortadores y caña, disponiendo el entorno como punto de entrada para imaginar tanto lo autóctono cubano como los modos de relación que se tejen en los espacios del monocultivo sacarífero.

Esta relación que se identifica al leer la pintura al lado de la historia ambiental de la plantación no pasó desapercibida en la época en la que Carreño exhibió *Los cortadores de caña*. En 1940, tres años antes de la exposición de la pintura en La Habana y tras una década de fuerte depresión económica internacional, otro cubano, el antropólogo Fernando Ortiz, describía el ingenio azucarero en *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* como un organismo vivo, determinante para la formación y comprensión de la historia cultural y natural cubana.⁵ En palabras de Ortiz:

5 Es probable que Carreño y Ortiz estuvieran al tanto del trabajo del otro. Ortiz presidió la Institución Hispano Cubana de Cultura entre 1926-1947, de la cual



Imagen 1. Anónimo, “Cosechando caña de azúcar en Cuba”, fotografía (1940), Library of Congress, Prints & Photographs Division, Farm Security Administration/Office of War Information Black-and-White Negatives.

Gómez Sicre fue nombrado director de exposiciones. En 1943, Gómez Sicre organiza en la Institución las muestras *Una exposición de pintura y escultura modernas cubanas* y *Exposición retrospectiva de Amelia Peláez. 1929-1943*, en las que incluye obras de Carreño y otros artistas cubanos de la época, como Carlos Enríquez, Wilfredo Lam, Amelia Peláez, René Portocarrero, entre otros (Alonso Lorea, “A la memoria” 21).

El ingenio no es una simple explotación agraria, ni siquiera una planta fabril con la producción de sus materias primas al lado; hoy es todo un sistema de tierras, máquinas, transportes, técnicos, obreros, dineros y población para producir azúcar; es todo un organismo social, tan vivo y complejo como una ciudad o municipio [...] El latifundio no es sino su base territorial, su masa afincada. El ingenio está vertebrado por una económica y jurídica estructura que combina masas de tierras, masas de máquinas, masas de hombres y masas de dineros, todo proporcionado a la magnitud integral del enorme organismo sacarífero (53).

Si bien *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* se centra en el proceso transculturador de la identidad afrocubana a partir del estudio comparativo de dos productos agrarios clave para la economía nacional, su lectura del ingenio también revela, de manera tan explícita como su teoría antropológica, la convergencia material, financiera y humana en el marco de la apropiación-explotación de la lógica del capitalismo agrario. En *Los cortadores de caña* resulta obvia esta convergencia humana-vegetal entre los cortadores y la caña, poniendo de relieve lo que historiadores como Dipesh Chakrabarty (“The Climate of History”), Stefania Gallini (“La naturaleza cultural”) y Eleonora Rohland (7-10), por nombrar algunos, interpretan como el surgimiento de una historia entrelazada e indisoluble que marca el fin de la escisión entre la historia humana y natural. Esto tiene que ver con el colapso de la distinción discursiva entre ambas, principalmente a raíz del cambio de paradigma en la interpretación del ser humano como agente de cambio geológico y climático,⁶ dándole un sentido

6 Si bien no ahondaré en las diferencias conceptuales que describen esta interpretación, las nociones Antropoceno, Capitaloceno o Plantacionoceno, por nombrar las más salientes, resultan relevantes para conceptualizar el contexto histórico en el que sitúo *Regionalismo ensamblado*. A pesar de las divergencias con respecto a su definición, el Antropoceno es la denominación que se le da a la época geológica que data del comienzo del impacto humano significativo en los ecosistemas de la Tierra, incluyendo, entre otros fenómenos, el cambio climático antropogénico. Una de las críticas principales a esta noción es su generalización al no tomar en cuenta explícitamente la responsabilidad del sistema capitalista sobre la crisis climática. De acuerdo con Moore, esto debe entenderse como Capitaloceno o la