



Revista de Humanidades
ISSN: 0717-0491
revistahumanidades@unab.cl
Universidad Nacional Andrés Bello
Chile

Johansson, María Teresa
Figuras y locus de la depredación: el realismo delirante en Tierra Amarilla de Germán Marín
Revista de Humanidades, núm. 48, 2023, Julio-Diciembre, pp. 131-154
Universidad Nacional Andrés Bello
Santiago de Chile, Chile

DOI: <https://doi.org/10.53382/issn.2452-445X.743>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=321275958006>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

FIGURAS Y LOCUS DE LA DEPREDACIÓN: EL REALISMO DELIRANTE EN *TIERRA AMARILLA* DE GERMÁN MARÍN¹

FIGURES AND LOCUS OF PREDATION: THE DELIRIOUS REALISM IN
TIERRA AMARILLA BY GERMÁN MARÍN

MARÍA TERESA JOHANSSON

Universidad Alberto Hurtado
Almirante Barroso 10, Santiago, Chile
mtjohans@uahurtado.cl

RESUMEN

La novela breve *Tierra amarilla* (2014) de Germán Marín se adentra en los territorios regionales del norte de Chile para descifrar huellas de diversas formaciones históricas y discursivas posdictatoriales cifradas en el extractivismo. Mediante operaciones de filiación y distanciamiento con la literatura de tradición realista, *Tierra amarilla* hace emerger una narrativa real (Horne) de considerable significación política y ecológica en la que los procedimientos realistas ceden ante disrupciones

¹ Este artículo sigue líneas teóricas sobre imaginarios territoriales y viaje elaboradas en el proyecto Fondecyt 1201731.

delirantes generadas por distintas figuras de la depredación inscritas en el territorio y en los que la isla urbana (Ludmer) ingresa al espacio de la provincia. En esta trama de figuras de la depredación convergen elementos míticos y rituales junto a disrupciones de la imagen visual dispuestos en una sintaxis de *locus* ficcionales que genera una nueva topología de la excepción (Agamben). La presencia del chupacabras, el enclave agrícola militar, el cadáver en la mina y un entorno de sequía provocados por la apropiación extractiva, son algunas de las figuras que conforman una compleja sintaxis de la depredación que subsume dimensiones geológicas, políticas, económicas y de género afectando la vitalidad de la propia narración.

Palabras claves: nuevos realismos, extractivismo, posdictadura, narrativa chilena.

ABSTRACT

Germán Marín's short novel *Tierra amarilla* (2014) delves into the regional territories of northern Chile to decipher traces of diverse post-dictatorial historical and discursive formations related to current forms of extractivism. Through operations of affiliation and distancing from the literature of the realist tradition, *Tierra amarilla* brings to the surface a "real narrative" (Horne) of considerable political and ecological significance (Heffes) in which realist procedures yield to delirious disruptions. The novel represents a regional space affected by precariousness, environmental pollution and violence, in which the "urban island" (Ludmer) has fully entered the space of the province. In *Tierra Amarilla*, Marín elaborates a plot of figures of predation exposed in different fictional loci. The figures of predation, such as "the chupacabra", the water shortage, the productive farm and the corpse in the mine, combine a mythical and documentary character that creates a new topology of exception. In this new configuration of the regional space, geological, political, economic and gender violence are subsumed, affecting the narrative subject, its environment and the vitality of the narrative. ,

Keywords: Chilean Narrative, New Realisms, Extractivism, Post-Dictatorship, Chilean Narrative.

Recibido: 09/01/2023

Aceptado: 14/04/2023

En su ambicioso proyecto literario, Germán Marín expresó una obsesión por elaborar literariamente la memoria personal ligada a la historia nacional. Su obra integró géneros narrativos de distinto cuño y extensión en una prosa espesa de estilo inconfundible que se emparenta con la lengua implacable, densa y destemplada de Juan Carlos Onetti. A lo largo de décadas de trabajo, el autor manifestó una cualidad encomiable para revivir y extremar las posibilidades de la *nouvelle*, forma narrativa que manejó de manera prolífica a lo largo de su vida y que dio origen a piezas maestras de la literatura chilena contemporánea como *El palacio de la risa* (1995), *Ídola* (2000) y *Cartago* (2002), compiladas bajo el título *Un animal mudo levanta la cabeza*. Esta trilogía de novelas breves —que se espeja con la trilogía memorialística del autor *Historia de una absolución familiar*²—, asedió de manera inusitada las esquirlas del pasado dictatorial en una clave marcadamente fictiva.

La crítica literaria destacó lúcidamente la forma en que Marín auscultó el itinerario de la posdictadura chilena mediante operaciones narrativas que desplegaron una imaginación torcida (Matus) y formas singulares de rememoración (Rojo). También subrayó su particular manera de referir el pasado, de representar las mutaciones de la idiosincrasia y de exponer la fragmentación social junto a la cita obsesiva de las formas lingüísticas de los chilenismos en constante variación³. Estas operaciones literarias fueron

² Su notable saga autobiográfica *Historia de una absolución familiar* —conformada por *Círculo vicioso* (1994), *La ola muerta* (2005) y *Las cien águilas* (1997)— ensambla la memoria personal y nacional de una manera magistral.

³ En el prólogo de *Ídola*, Matías Rivas escribe: “La prosa de Marín —normada por la lengua que el escritor desarrolló lejos, en México y Barcelona— empieza a infectarse de palabras del coa, de la jerga adolescente y barriobajera de Santiago. En ese sentido, la novela es una observación del habla de los chilenos”. Y agrega: “La violencia y el delirio

desplegadas por el autor con una perspectiva irónica que no renunció a un núcleo real ni a la afirmación de la capacidad ficcional de una literatura que insistentemente elaborara la historia reciente para develar las fisuras sociales producidas por la violencia dictatorial (Kottow)⁴.

Germán Marín puede incluirse entre los exponentes del nuevo realismo o de la tendencia que Luz Horne ha denominado literaturas reales para describir una escritura contemporánea que ha intervenido los presupuestos y las formas del realismo mediante la inclusión de operaciones discursivas de vanguardia y un reordenamiento de los modos narrativos que ponen de manifiesto tanto la discontinuidad del relato como la inclusión de lo real. En su libro *Literaturas reales*, Horne sostiene que el realismo posvanguardista y posestructuralista produce un efecto de realidad mediante diversas operaciones de ruptura de tradiciones de representación que enfatizan la discontinuidad y la artificialidad. Horne sitúa estas narrativas en el dominio de lo indicial o lo performativo, construyendo un efecto de materialidad que habla sobre el propio mundo contemporáneo y que, sin embargo, “no es representativo” (23). Se trata de operaciones que albergan distintos elementos, tales como un giro documental hacia el espacio público, la inscripción autorreferencial, la suspensión del flujo temporal y una lógica de la imagen en la que el texto genera la impresión de discontinuidad. Así, este realismo “afirma el impulso de nombrar algo del mundo extraliterario” (23).

De manera afín a esta tendencia, la escritura de Marín se interesa por la inmersión en un presente histórico desde el cual auscultar una serie de tópicos, imágenes dislocadas y hablas particulares. Esto se constata en la descripción de su propio método de factura narrativa en relación con la materia del habla y los lenguajes intermediales: “Me documento de la prensa amarilla [...] me documento de las confidencias, de la imaginación y de las

son elementos esenciales de *Ídola*, salidas inesperadas y fatales para el aburrimiento que permea todo” (8).

⁴ Tal como sostiene Andrea Kottow al referirse a la trilogía *Un animal mudo levanta la cabeza*: “La trilogía de Marín propone a su vez una mirada sobre la historia reciente de Chile, reseñada como aquel destino ineludible y catastrófico que no permite vuelta atrás ni olvido, marcando al individuo como protagonista de una pérdida no solo contingente sino también existencial” (37).

películas antiguas, esos son elementos que uso” (*Modelos para armar* 00:31). En una doble inscripción que atiende a la indisociabilidad del contenido y la forma, Marín declara: “cuando hay sucesos, los leo por su contenido y por el tipo de lenguaje, por una filtración del lenguaje popular” (min 31).

El autor compartiría una estética con escritores tales como Noll o Ruffato, justamente porque, como señala Horne, en estas narrativas “se construye un realismo ostensivo, pero inverosímil, discontinuo pero indicial y performativo; vuelto hacia los temas clásicos del realismo relacionado con lo bajo y la escoria social, pero de un modo no pedagógico, sino despiadado” (32). En este gesto despiadado, la narrativa de Marín subvierte los límites entre lo referencial y lo ficcional mediante formas narrativas que extreman las posibilidades de la autoficcionalización irónica y la integración de material documental sobre un presente aquejado por la memoria posdictatorial. Asimismo, el interés de Germán Marín por develar los aspectos degradados de una vida social urbana en decadencia moral ha sido un principio estructurante de su narrativa.

Los personajes de las novelas breves de Marín comparten una biografía política generadora de subjetividades desconcertantes, crueles y explosivas, siempre inmersas en conflictos que ocultan actos impropios y extremos. Estos actos, si bien están inscritos en la ficción, mantienen una relación indirectamente referencial con los sucesos dictatoriales que perviven de manera soterrada en el ambiente ruin e infame de la posdictadura. En varias obras de Marín, la compulsión del narrador por entrar en las capas de mundos alternos es guiada por fuerzas que lo comprometen en epifanías develadoras de un desecho sociopolítico, de un resto de violencia histórica que aparece cuando el protagonista ingresa a las ruinas espaciales del período dictatorial o se encuentra con sujetos que estuvieron implicados en los crímenes. Tal operación acontece en los hitos de *El palacio de la risa* y de *Ídola*, dos epígonos de la narrativa de la posdictadura en los que el pasado y el presente se solapan, y también en la más tardía novela breve *Tierra Amarilla* escrita después de viajar a Copiapó el año 2014 con la finalidad de recorrer los pueblos aledaños y registrar “las miserias y la promesas, la miseria y la explotación” (García 94). En un intertexto con el género de

la escritura de viajes, la novela comienza con la cartografía del valle de Copiapó y las bahías de la Región de Atacama. Las rutas del mapa caminero se demarcan en un color rojo sobre el verdor de supuestas tierras fértiles y en la imagen se indica la localidad de Tierra Amarilla.

Siguiendo la estructura clásica de la *nouvelle* en la que “un secreto actúa” (Piglia 17), *Tierra Amarilla* narra la pesquisa en torno al chupacabras, animal desconocido que supuestamente succiona la sangre de los animales. Este hecho tuvo su referente histórico en acontecimientos del año 2014 cuando las imágenes televisivas mostraban los cadáveres de animales en pequeños predios rurales del norte de Chile. En esos años, la prensa amarilla reactivaba el imaginario de las leyendas americanas sobre animales monstruosos, al tiempo que documentaba la perplejidad de los habitantes nortinos, tal como se refiere en la novela.

En este artículo, se aborda una nueva modulación de la persistente crítica que Germán Marín realiza a la posdictadura chilena con una estética afín a las tendencias de los nuevos realismos o literaturas reales, esta vez, situada en el territorio regional. La novela configura un espacio regional no representativo, experimentado por un narrador foráneo expuesto a circunstancias límites de crisis y de violencia que acaban dislocándolo y destruyendo su integridad. Mientras realiza la investigación sobre el chupacabras, el narrador se irá transformando en una víctima delirante y alucinada, inmiscuida en sucesos de crueldad y de degradación ambiental provocados por fuerzas depredadoras.

Tierra Amarilla elabora distintas figuras de la depredación mediante operaciones de distorsión y deformación de lo real para representar un entorno de crisis generado por el extractivismo y la violencia patriarcal⁵. La presencia del chupacabras en un entorno de sequía; el enclave agrícola regido por el exmilitar Stiven y el cadáver del feminicidio en la mina

⁵ El concepto de depredación se ha expandido en la actualidad hacia los campos semánticos de la economía y del género. Asimismo, se ha ampliado al orden de económico de la producción capitalista, pues refiere a un sistema que no tiene límites en extraer los recursos limitados. También ha sido utilizado en términos de violencia de género para referir a abusadores sexuales.

abandonada, constituyen algunas de estas figuras. En el desarrollo de la novela, esta trama de figuras de la depredación de carácter imaginario y documental, se dispone en *locus* ficcionales que conectan los planos políticos y socioeconómico con los biológicos y ecológicos.

En la trama de la novela, la depredación opera en sus dos acepciones: como cacería de un ser vivo y como saqueo. Esta lectura de la depredación en la novela reúne las distintas acepciones de la palabra definidas en la RAE, tanto “la acción y el efecto de depredar” y “el pillaje o robo con violencia” como “la exacción injusta por abuso de autoridad”. Actualmente, el término depredación se asocia a las dinámicas generales del capitalismo avanzado para referir a la explotación como práctica económica extractiva (Scribano), las nuevas estrategias militares de control global y guerra (Shaw) y también la aceptación cultural de la dominación. En similares términos a los aquí propuestos, Nayanika Mathur piensa la agencia de la depredación en el antropoceno cuando señala lo siguiente:

The Anthropocene initiates new discussions not just about the agency of *anthrōpos*, but also about how we are to understand agentive action and planetary impact beyond the human (Latour 2014). I propose predation as a means whereby we can expand our vocabulary and imagination of what life in the Anthropocene is or might come to be. Predation operates here in its dual sense: the preying of a living being upon another as well as the act of looting. (343)

I. LA NUEVA TOPOGRAFÍA REGIONAL

En *Tierra Amarilla*, el espacio regional articula un territorio transmutado e intervenido por la producción capitalista basada en el extractivismo neoliberal. Se trata de un modelo productivo impuesto por la dictadura en su proyecto de reorganización geopolítica del territorio y de las economías regionales. Por tanto, la novela aborda las dinámicas económicas del presente auscultando la memoria soterrada de las herencias dictatoriales

y develando la continuidad de las prácticas de violencia social impuestas por la dictadura, que antes de ejecutar el programa neoliberal reestructuró el territorio nacional⁶.

Las figuras de la depredación en *Tierra Amarilla* traen aparejado un imaginario de la devastación que se proyecta en una nueva topografía de la provincia donde se reactualiza el *locus eremus* y se emplazan nuevos espacios de excepción asociados a la debacle medioambiental. Gisela Heffes hace extensivo el imaginario espacial de la crisis para toda la narrativa que aborda el tropos de la destrucción medioambiental cuando señala que estas producciones configuran “un espacio vaciado de todo componente natural, una espacialidad que se ubica en el afuera de los centros urbanos y en el afuera, a su vez, de un espacio rural, constituyendo un espacio tercero, de invisibilidad o, tomando prestado un concepto acuñado por Giorgio Agamben, un territorio de excepción” (31).

Si bien pareciera que en *Tierra Amarilla* el espacio representado abandona los límites de la urbe metropolitana para entrar a una zona de amplitud territorial regional, lo cierto es que en la novela se ensamblan estos imaginarios espaciales sin contraponerlos. Esta operación se efectúa en el sentido propuesto por Ludmer para quien la oposición campo-ciudad –en tanto *locus* de identidad latinoamericana rural– ha dado paso a una nueva

⁶ De acuerdo con el estudio de S. Boisier, durante el régimen militar “se aplicaron determinados criterios como requisitos para configurar las regiones y se incorporó el importante concepto de microrregión a nivel provincial. Según se establece en la documentación pertinente, los requisitos de una región fueron los siguientes: 1) Cada unidad regional debería actuar con una dotación de recursos naturales que avalara una perspectiva de desarrollo económico de amplia base, compatible con el ritmo de crecimiento que se desea imprimir al país; 2) Debía poseer una estructura urbano-rural que garantizara un nivel de servicios básicos a la población regional y, además, contar con un lugar central que actuara como núcleo de las actividades económicas y sociales para orientar la dinámica de crecimiento; 3) Es necesario, diríase imprescindible, que exista una base poblacional suficiente para impulsar el desarrollo, actuando como fuerza de trabajo y mercado de consumo; 4) Además es indispensable que su delimitación geográfica contemple los objetivos de la seguridad nacional en armonía con las metas de desarrollo regional y nacional; 5) Y finalmente, el tamaño de las regiones debe ser tal, que facilite la eficiencia desde el punto de vista de la administración territorial y el manejo de recursos”.

categoría urbana que borra esa oposición, reflejando el fenómeno social actual urbano, cargado de drogas, sexo, violencia y miseria. La nueva literatura urbana, dice Ludmer, absorbe el campo rural e “incluye en su interior muchos de sus sujetos, sus dramas y sus mitologías (como si un personaje de Rulfo se moviera en el DF). En las ficciones (y en la realidad) la ciudad latinoamericana se barbariza” (128)⁷. Sin duda, gran parte de la obra de Marín ha expuesto esta tendencia, lo que es evidente sobre todo en sus novelas capitalinas. Ahora bien, en *Tierra Amarilla*, se produce un fenómeno inverso porque el espacio rural se barbariza y lo rural absorbe lo urbano en sus sentidos más degradados. Esto amplía el fenómeno descrito por Ludmer cuando desclasifica la isla urbana y la descifra como “un régimen territorial de significación” (132) donde convive lo humano con lo animal, lo rural con lo urbano, generando un lugar donde se superponen y se fusionan los géneros y categorías simbólicas. “En ese territorio las relaciones topográficas se complican en relaciones topológicas” (131)⁸.

El traslado de la representación de la isla urbana propia de las ciudades modernas al espacio de la provincia provoca la integración de nuevos elementos, exacerbándolos y expresando una distorsión de los imaginarios tradicionales, especialmente de aquellos descritos por el criollismo, sobre

⁷ Ludmer selecciona y destaca algunas obras y autores con sus correspondientes ciudades e islas. Entre estas menciona el Santiago de Pedro Lemebel o de Diamela Eltit; La Habana de Pedro Juan Gutiérrez, también en Antonio José Ponte, la de Matilde Sánchez y la ciudad sin nombre de Mario Bellatin; el Medellín de Héctor Abad Faciolince, de Jorge Franco Ramos y de Fernando Vallejo; el Montevideo de Daniel Mella, de Carlos Liscano, de Fernanda Trías y de Hugo Fontana; la Lima de Óscar Malea; el Buenos Aires de César Aira o de Washington Cucurto; el Río de Janeiro de Paulo Lins.

⁸ La ciudad ha extendido estas islas conformando archipiélagos de amplias extensiones territoriales más allá de sí misma y de las cuales nutre su actividad frenética. Así la isla urbana se extiende como matriz representacional de imágenes y discursos, porque no es solo social y humana, si no verbal y narrativa, se narra desde adentro y desde fuera de la isla al mismo tiempo. Confluyen modos múltiples que mezclan lo argumental con lo documental, la ficción y lo mediático, porque “no es un microcosmos ni una metonimia ni reproduce la sociedad: su régimen no reconoce estos modos de representación y sentido. Es un instrumento conceptual, una fábrica de imágenes y enunciados territoriales” que permitiría aproximarse a “lo social sin la sociedad, lo histórico sin la historia y lo político sin la política” (Ludmer 137).

los cuales el narrador ironiza. Esta nueva representación de la provincia activa un intertextualidad con corrientes regionalistas y tradiciones de cronistas. Tal como lo planteó Lisa Burner, “la referencia a Jotabeche, escritor que narró el surgimiento de la minería de plata después de la independencia, es pasajera pero evocativa” (184) y permite proponer una lectura de continuidades entre ambos autores ya que comparten una visión ecológica-económica de la provincia de Copiapó basada, como señala la crítica, en “la dialéctica entre agricultura y minería”. Con una perspectiva irónica, el narrador hace una descripción pintoresca del paisaje y elabora un imaginario pacificador de la provincia que abruptamente se quebranta en el presente debido a la extinción de sus componentes naturales: “Me agradaba al caer la tarde [...] ver despedirse el cielo bajo una luz agónica que no moría, hecha de un oro viejo la ciudad donde naciera el cronista Jotabeche, cruzada por el lecho seco del río Copiapó, desaparecido los últimos años” (Marín 105).

La continuidad entre una nueva representación de la provincia y el criollismo ha sido interpretada en profundidad por Mario Verdugo en relación con la pervivencia de los imaginarios tradicionales y el gesto discriminador que se mantiene en una vasta literatura contemporánea. El autor señala que existen cuatro visiones, topógenos o “modelos de espacialización” que han construido discursivamente las regiones, provincias o periferias. Estos son el criollismo, el larismo, el regionalismo y el provincianismo. El topónimo argumental del criollismo que, según Verdugo, continúa reproduciéndose en la actualidad es el de un hombre de ciudad que “se apersona en la periferia como escritor o como personaje” (16) para llevar a cabo un reporte dirigido a un público metropolitano. Las estadías de estos personajes son temporalmente limitadas pues no tienen deseo de permanecer. No obstante lo anterior, despliegan una *geoerótica* (16) que determina relaciones amorosas y sexuales. En relación con lo provinciano, Verdugo señala que se continúa concibiendo desde el centro como una otredad minusvalorada, compuesta por minusvalías, sedentarismos, huidas, retrasos, topofobias y esterilidades (22-3).

Desde otro prisma, la actual representación de la provincia en la literatura latinoamericana se ha visto conminada a reelaborar los imaginarios nacionales y los paisajes arquetípicos del espacio agrario, actualmente intervenidos por la maquinaria capitalista en el proceso global (Ceresa). Esto explica la emergencia de ficciones que giran en torno a la contaminación de las aguas, al campo agrotóxico y a la deforestación. La novela *Tierra Amarilla* hace parte de esta tendencia global que tematiza la crisis ambiental producida por el extractivismo capitalista. De esta manera, “el territorio aparece como resultado de proyectos políticos y ambientales, que hacen y rehacen el paisaje físico y sociopolítico con características propias de la reproducción del modo de producción capitalista”. (Romero-Toledo, 9). El título remite a una localidad donde pervive hace más de una década la alerta del mapa de zonas críticas. Cabe señalar que recientemente, en el año 2021, el Ministerio de Medioambiente declaró a Tierra Amarilla y Copiapó zonas saturadas por material particulado respirable MP10. El año 2022, la localidad volvió a ser noticia por la apertura inusitada de un nuevo y gigantesco socavón producto de las faenas mineras.

2. FIGURAS DE LA DEPREDACIÓN EXTRACTIVA: CHUPACABRAS Y SEQUÍA

Al instalarse en una zona de crisis ambiental, Germán Marín abrió la representación posdictatorial hacia el territorio nortino en una coyuntura de disputas medioambientales. La novela comienza con el ingreso de un narrador con ciertos rasgos autoficcionales a la ciudad provinciana de Lleumo. En este desplazamiento, el protagonista adopta una forastería espacial distinta a la transitada extranjería del exiliado, tan recorrida en sus libros anteriores. Se trata de un narrador que comparte atributos con el de la trilogía *Un animal mudo levanta la cabeza*, tanto por su estado de abandono, su falta de dinero y de trabajo remunerado, como por la pulsión erótica que lo arrastra hacia los bajos fondos para seguir a una figura femenina. Escritor y periodista,

este hombre maduro, fracasado y en crisis, recientemente abandonado por su mujer, se constituye como un viajero, reportero y cronista, denominado en el pueblo como afuerino que tempranamente se inclina a recorrer los espacios marginales de la provincia.

El narrador deriva hacia pueblos y ciudades provincianas de Copiapó, ingresando a un espacio regional signado por la persistencia de los bajos fondos. En este desplazamiento, el viajero subvierte los rasgos tradicionales de la literatura de viajes —entre ellos la exploración y la apropiación material o simbólica del territorio— para orientar el relato hacia la denuncia de la connivencia entre poderes políticos y económicos y remarcar la degradación asociada a este espacio. En este sentido, la novela opera como una reactivación del género de la literatura de viajes hacia territorios locales con una orientación política nueva que formula el enigma en un sentido extenso con capacidad de afectar el entorno humano y no humano⁹.

El propósito del viaje del protagonista es reportear el extraño acontecimiento de la aparición del chupacabras en la zona. Su figura monstruosa ensambla caracteres de mamíferos y de aves: “criaturas de piernas largas a semejanza del avestruz, pelones de lomo, acompañadas de un agudo pico de varios centímetros” (14). Un ser depredador cuyas presas eran tanto animales “de corral de distintas parcelas de cultivo, atacadas por unos colmillos y garras que no perdonaban” (14) como también personas humanas que desaparecían.

En la novela, las explicaciones posibles del fenómeno del chupacabras se asocian a un amplio espectro de razones que abarcan desde las leyendas de animales mitológicos hasta la distopía tecnológica. Los habitantes de Tierra Amarilla tendrían “una inclinación a la zoología fantástica o una imaginación afecta a la ufología” (14) pues entre las múltiples versiones

⁹ Carl Thompson expone esta cuestión en los siguientes términos: “Travel writing, one might easily surmise from much of the recent scholarly literature on the topic, is a somewhat distasteful and morally dubious literary form; and even if it is not intrinsically so, then this is seemingly an appropriate verdict on how most writers have historically used the genre” (6).

de los orígenes del chupacabras, también se argüía la de “una experiencia fallida de la NASA” en torno a intervenciones genéticas.

El relato adelanta que las presas del monstruo no eran solo animales, sino que también podrían ser jóvenes adolescentes campesinas, ampliando un arco de amenaza desde lo no humano a lo humano. Debido a este espectro de víctimas del chupacabras, el pueblo de Lleumo se representa como un espacio enrarecido, donde la extrañeza y el temor son los sentimientos primordiales provocados por una presencia amenazante que acecha el escenario de la ruralidad campesina, afectando la sobrevivencia y los cuerpos de sus habitantes.

Al poco andar por la ciudad de provincia y sus alrededores, el narrador se informa de que el chupacabras esconde una fuerza mayor y subterránea de despojo, crimen y apropiación. Soterradamente, se expande en el territorio un fenómeno de acumulación que genera desposesión entre los pequeños parceleros: se trata de la indebida apropiación del agua utilizada por la minería y por la agroindustria, provocando escasez hídrica en los valles cordilleranos. En el encuentro con los campesinos, se devela que el chupacabras es una estrategia para enmascarar el fenómeno y obligar a los parceleros a vender las tierras. La leyenda del animal mitológico ha sido perversamente revivida para ser utilizada por quienes tienen intereses económicos de gran envergadura. En este sentido, el mito del animal monstruoso opera como un elemento residual que pervive como creencia popular de la comunidad y explicación a las dinámicas de despojo. Se trata de una figura que se sitúa fuera de la ontología científica y tecnológica de la modernidad racional y que es usada para tapan el verdadero origen de los fenómenos de depredación ambiental y humana¹⁰.

Esta figura se une a la del exmilitar Stuvén, depredador sexual, criminal, apropiador de la tierra y del agua, quien encarna el contubernio

¹⁰ En su investigación sobre la interpretación de los socavones de Tierra Amarilla, Ureta y Contreras identifican el mito como una de las ontologías del subsuelo y no como un problema epistemológico: “Desde esta perspectiva, en Tierra Amarilla el problema original radicaba entonces no en diferentes maneras de *conocer* un objeto singular, lo subterráneo, sino en la existencia de *múltiples subterráneos*” (370).

entre la violencia militar y el saqueo de las políticas neoliberales extractivistas del pinochetismo. El trabajo rural en el fundo dedicado a la agroindustria de exportación se produce en condiciones similares a las de un campo de trabajo forzado. La depredación del chupacabras y del exmilitar Stiven tiene una agencia dominadora que violenta a las clases trabajadoras y al género femenino, extingue la vida animal y el agua, para apropiarse de la tierra.

Junto con el chupacabras y su impulso succionador, la novela construye también el tropo de la escasez hídrica y de la depredación como el saqueo del agua. Esta figura se extiende al territorio, remarca su relación con la dinámica del capitalismo –responsable de la crisis climática– y genera un *locus* específico. Los campos vaciados de animales hacen parte de la emergencia de espacialidades enrarecidas y contaminadas por el acto repetitivo y extendido de la acumulación capitalista asociada al monocultivo y a la minería. La representación territorial es la de un entorno apartado del mundo de la vida, una imagen de la extinción natural: una tierra sin árboles ni arroyos. El mundo vegetal y animal se representan en su obsolescencia. De esta manera, el imaginario territorial puede leerse bajo el tópico del *locus eremus*, que remite a un lugar inhóspito o yermo que caracteriza una vida ardua¹¹.

En *Tierra Amarilla* se actualiza el *locus eremus* asociado a problemáticas medioambientales y a procesos de violencia extrema cuyo resultado es que la vida de los campesinos se vuelva en extremo hostil hasta el límite de tornarse imposible. Tal como sostiene Lisa Burner, “Germán Marín ofrece un retrato de la provincia como un espacio infernal que ha sido despojado de vida por las actividades de la industria minera y la agricultura exportadora” (180). El pueblo de provincia y los valles fértiles de antaño se ven abandonados de seres vivientes, lo que evidencia un proceso de degradación por falta de agua. En este sentido, el *locus eremus* se actualiza en una perspectiva

¹¹ Según Escobal, el tópico invertido del lugar privilegiado –*locus amoenus*, *hortus conclusus* y *beatus ille*– es el *locus eremus*, como también el *locus horribilis* o *terribilis* y el *locus horroris*. Cabe señalar que la figura del *locus eremus*, tratada sobre todo en textos medievales y renacentistas, ha sido estudiada también en textos fundacionales como *La Araucana*. Rosa Perelmuter plantea que en la obra de Ercilla la naturaleza “degradada y hostil” se perfila en los pasajes eremíticos del poema para representar las extensiones de la selva boscosa figuradas como desierto.

medioambiental para figurar la sequedad de la región y explorar las formas espaciales asociadas a las “zonas de sacrificio”¹².

Desde un prisma más afectivo, la deshidratación y la sensación de sed que padece el protagonista se torna una figura metonímica de la sequía territorial ahora percibida en su cuerpo. La devastación opera entonces en términos de un imaginario que se despliega en distintas escalas pues, a consecuencia del clima y la topografía del terreno, el agua que se bebe, además de escasa, es turbia y tóxica. En términos ecocríticos, la novela construye el tropo de la toxicidad, uno de los tropos recurrentes en las narrativas sobre crisis ecológicas. En este sentido, el extractivismo se figura como un proceso multiescalar: implica grandes volúmenes de recursos naturales, transforma el territorio, las formas de vida de los habitantes e impacta las dimensiones afectivas y corporales.

3. EL REALISMO DELIRANTE EN EL ENCLAVE POSDICTATORIAL

La pesquisa sobre el chupacabras deriva hacia la cuestión de la apropiación del agua y lleva al protagonista al fundo Pucará –“las posesiones” del ex militar Stuen– donde se ha levantado un enclave posdictatorial de relaciones abusivas y sórdidas. El ingreso a este lugar provoca que la trama transite desde un presente enigmático que debe ser descifrado hacia la reactivación de la brutalidad de las violaciones a los derechos humanos. En el proceso de descifrar enigmas, el protagonista logra dilucidar que las tierras del fundo agroindustrial pertenecían a las víctimas de la dictadura y que fueron apropiadas ilegítimamente. La permanencia en este espacio degradará al personaje abandonándolo a un estado ruinoso (Ruiz y Fuentes).

El fundo del exmilitar Stuen es descrito con explícitas menciones a un campo de concentración nazi, lugar donde se efectúa el trabajo agrícola vigilado y donde el agua es un recurso en exceso disponible. Stuen opera como una fuerza totalitaria y productiva, simbólica y material que depreda

¹² Locución que se utiliza para nombrar a una región geográfica que ha estado sujeta a daño medioambiental, al desecho industrial y en la que la contaminación del aire, agua o tierra ponen en peligro la vida.

en distintas escalas el territorio y a sus habitantes. El fundo y la mansión se recrean como espacios de excepcionalidad (Agamben) donde un poder absoluto decide sobre la vida humana y también sobre la vida no humana. El fundo Pucará es también un escenario de violencia de género en el que tienen lugar prácticas de secuestro y abuso de jóvenes mujeres campesinas. Por tanto, es un espacio donde rige la presencia soberana y marcial de un depredador económico, medioambiental y sexual.

El episodio de la entrada del protagonista a la mansión Stuvén marca el fin del relato realista y la emergencia de una distorsión de lo real. La primera imagen de este nuevo orden de realidad aparece cuando el narrador tiene la visión develadora de un espacio heterotópico de desviación: una piscina de apariencia fantasmática con jóvenes desnudas “sirenas quinceañeras” (Marín 30) donde se encuentra el dueño del fundo, el “Amo”.

Esta imagen provoca en el narrador la percepción de un espejismo perverso bajo el que subyace el horror. Ante esta visión, el protagonista oscila entre el miedo y el goce escópico, escindido entre una fascinación voyerista y su rechazo:

Espejeante la superficie de la piscina temperada, centelleaba como una piel de víbora bajo la luz [...] Bajo el ruido que hacían al arrojar al agua, seguidos por los gritos de entusiasmo, varias jóvenes bañistas nadaban desnudas [...]. Divisé, por último al término de la piscina, coronado de vaho, quien debía ser el mayor Hans Stuvén [...] transformado en un sheik en medio del desierto, en un jerarca nazi fugado. (50)

Luego de esta escena, el protagonista es drogado y secuestrado en el sótano de la mansión. En este momento de la trama, *in medias res*, se agudiza la ruptura total de los órdenes del realismo para provocar un acceso a lo real delirante desde el que emergen los contenidos residuales de la memoria. En el sótano, se revela el misterio del chupacabras en una escena performativa de epifanía ritual y mítica cuando el “macho cabrío” hace su aparición siniestra. La disrupción del relato realista se abre entonces hacia una zona de lo fantástico mítico, toda vez que el *locus horrois* del sótano

se vuelve la gruta del chupacabras y el narrador presencia al rumiante embalsamado como parte de la sesión de torturas en una escena ritual con carácter devocional.

La figura del chupacabras deja de ser solo la leyenda de un animal mítico referida por el discurso popular y se materializa. Aparece desde lo soterrado para anticipar la sesión de tortura. Su figura alegoriza la potencia de la violencia dictatorial y su poder de atentar sobre los seres humanos, la vida animal y el territorio nacional. En su carácter de monstruo succionador e insaciable, que no se deja ver y que acecha desde cualquier lugar, el chupacabras se vuelve la imagen de la voracidad del capitalismo neoliberal y de su ubicuidad.

Este ritual de violencia extrema genera un cuadro de delirio en el protagonista, al tiempo que posibilita su acceso a dimensiones inconscientes ligadas con la memoria posdictatorial. Secuestrado, amarrado y vigilado entra en un estado alterado y alucinatorio:

Ese era el azote nocturno que arreciaba en esos campos, me decía, no me decía, me decía, olvidándolo enseguida llevado por los efluvios del sopor que me envolvían, pero en tanto el sueño aquel distaba de parecer onírico, adherido al recuerdo. (57)

El relato deriva entonces a lo fantástico terrorífico ensamblando el presente con la memoria e incorporando elementos míticos y rituales que despliegan una subjetividad posdictatorial en estado esquizofrénico (Moreiras), que reactiva los contenidos del duelo y la justicia con escenas de ajustes de cuentas por traición.

Finalmente, la disrupción narrativa se abre hacia procedimientos que incluyen la imagen visual pues los celadores obligan al protagonista a convertirse en espectador de una película documental titulada *Augusto Pinochet Ugarte* en la que se proyecta el modelo de la nueva nación y su paisaje regionalizado. La visualización de las imágenes del golpe y la dictadura son narradas desde la perspectiva golpista en una instancia de castigo que va incrementando el daño: “la historia proseguía relatada por el locutor,

modificada en el tiempo mientras yo miraba obligatoriamente, heridos por dentro los ojos debido a una inflamación que sentía crecer como unas pulsiones” (Marín 81). La imagen lacerante del documental visionado en un sótano convertido en cámara de tortura se adentra en lo siniestro histórico haciendo emerger el origen de un relato fantasmático. Esta escena contesta afirmativamente las preguntas planteadas por Mitchell sobre lo siniestro histórico: “¿tendría sentido hablar de lo siniestro histórico, de una experiencia que no sea meramente individual sino compartida de forma colectiva y, en concreto, compartida en relación con un suceso experimentado colectivamente? ¿Un suceso que no sea meramente literario, sino que se refiere a narraciones históricas objetivas?” (Mitchell 184). La escena de visualización fílmica obliga al torturado a revivir al dictador y eterniza su presencia de ícono público alejándose de lo fantástico y acercándose a lo terrorífico irónico:

Agorado de mi parte hasta el desmayo, sujeto por las correas bajo la caída de cada gota de sangre, no podía sacarme de encima esa película demoledora, estériles en la sala mis gritos de piedad, aplastados por los decibeles de la banda sonora. (Marín 81)

En esta nueva operación disruptiva del realismo, en la que el sótano se torna una cámara oscura donde se utiliza la cinematografía como medio de tortura corporal y síquica, la novela inscribe lo fantasmagórico integrado a lo documental para desplegar lo siniestro histórico en la imagen técnica¹³: “reventaban azules las olas gracias ahora al recurso del technicolor y después apareció el general” (81).

Tras padecer el secuestro y la tortura en la mansión y lograr salir del fondo, el personaje queda dislocado y convertido en un sujeto precario, despojado de sí y atravesado por fuerzas desintegradoras. Esta discordancia

¹³ Mitchell lo señala en estos términos: “En la historia de la tecnología de los medios, el fenómeno que se corresponde de manera más directa con lo siniestro histórico es la fantasmagoría, el uso de artilugios de proyección óptica para crear espectáculos públicos con fantasmas, espectros y apariciones de todo tipo” (188).

interior es solidaria con la del espacio exterior. El espacio de la provincia nortina experimentada por él se troca en carreteras por las cuales circula la mercancía ilegal. La movilidad del personaje y la transformación de sus acciones en vectores del intercambio son la única salida para sobrevivir. Tras quedar a la deriva, se involucra en las actividades ilícitas, como el tráfico de autos, abriendo un nuevo desplazamiento espaciotemporal hacia carreteras que se recorren a gran velocidad. Así, el narrador ingresa en el intercambio del tráfico tornándose en una suerte de migrante desterritorializado que está en permanente movimiento sin lugar fijo. Como plantea Abril Trigo, el hábitat de la migración es móvil y disuelve la identificación con un espacio y tiempo particulares¹⁴. En este nuevo espacio de isla urbana-rural en que hay continuidades entre pueblos y carreteras, el tráfico acaba siendo la actividad económica prioritaria financiada por un dinero proveniente tanto de la extracción del metal como de la circulación de drogas. El retrato de los bajos fondos sociales se actualiza en sus códigos contemporáneos relacionado con los flujos de mercancías, el contrabando y la ganancia expedita.

4. DE LA DEPREDACIÓN A LA DEVASTACIÓN: CONSIDERACIONES FINALES

La escena forense del hallazgo del cadáver de Azúcar dentro de la mina abandonada instala la depredación desde una perspectiva de género, pues proyecta la depredación sexual en el territorio nortino y lo constituye como lugar de criminalidad feminicida. La mina funciona como un espacio donde el límite entre *bios* y *zoé* entran en una zona de indistinción (Agamben), lo

¹⁴ “El migrante habita el tiempo-espacio como un hábitat móvil, porque la migrancia, en su ir y venir, siempre en tránsito, termina por disolver la identificación inalienable y certera con un espacio-tiempo particular, y por ello, la promesa del regreso a casa se vuelve imposible [...] esto implica que en el proceso el migrante termina enjenándose de ambos mundos, experiencia que se caracteriza por un vital sentimiento de *homelessness* (Heidegger), de orfandad (Said), de forasterismo (Argüedas), de extrañamiento social, cultural y existencial por el cual no se siente en casa en parte alguna, y que lo diferencia del cosmopolita” (Trigo 277).

que provoca que el cuerpo femenino depredado pueda ser desechado en su interior¹⁵. Por tanto, la mina se convierte en un *locus horribilis* distanciado del espacio productivo o de su entorno natural. En *Tierra Amarilla*, la mina es lugar del crimen donde es posible abandonar el cuerpo femenino depredado.

En la novela *Tierra Amarilla*, las figuras de la depredación despliegan un imaginario territorial del norte chileno donde se devela la fuerza devastadora del extractivismo neoliberal, la usurpación y la violencia patriarcal que han traspasado los distintos órdenes de lo real. En sintonía con las estéticas contemporáneas, el paisaje nortino de esta novela también “desvanece cualquier presencia al mismo tiempo que abre nuestra mirada a la emergencia de una vida precaria en el borde incierto entre lo inhumano y lo inmundado” (Anderman 372).

Las distintas figuraciones de la depredación que hemos revisado en este artículo funcionan en *Tierra Amarilla* como parte de las operaciones distorsionadoras del realismo, mediante las cuales se producen efectos de discontinuidad o alteración narrativa. La imaginación delirante y el documento histórico de la posdictadura inscritos en los espacios despojados y violentados, son parte de una narrativa situada en el abismo del deseo, en el trauma de la ceguera producida por la tortura, en la práctica sistemática de la violencia de género que interroga la degradación de los pactos económicos subyacentes a la historia política reciente.

En *Tierra Amarilla*, el ensamblaje de distintas figuras de la depredación genera un espacio ficcional constituido por secuencias altamente disímiles, que combinan mapas y nombres de lugares geográficos con visiones de lugares fantásticos, estados de delirio, elementos míticos e imágenes visuales. Finalmente, la depredación acaba apropiándose del sujeto narrativo e interviniendo en el plano del discurso para constatar el fin del viaje y la extinción de la voz narrativa. Tal como augura el epígrafe de César Vallejo: “Murió mi eternidad y estoy velándola”, el desvanecimiento de lo real coincide con el término de la voz narrativa.

¹⁵ El cuerpo es en este caso un espacio contenido y que contiene: “Occupying the role of the other, the woman becomes the body par excellence [...] This way, the female body, too, becomes a prototype of a container space” (Löw 97).

Esta devastación lleva en ciernes un futuro de extinción que acoge en sí mismo al pasado. En los términos planteados por Moscoso y otros, la devastación también “viene a hacer patente un cambio de escala respecto de los modos de percepción, sensación y, en definitiva, de afectación respecto del conjunto de fenómenos que componen nuestro presente” (316). La devastación, asociada al extractivismo y a la crisis climática, es solidaria con las operaciones literarias de los nuevos realismos porque disloca la categoría de tiempo y espacio e “impone la presencia de una fuerza material” (317). Asimismo, conlleva una torsión del pensamiento al desplazarlo hacia zonas liminares de lo humano que incluyen tropos de barbarización y fronteras que configuran nuevas topologías donde la depredación se actualiza de manera inusitada en una nueva representación del espacio regional. Estas dimensiones han sido narradas por Germán Marín en una elaboración excepcional del territorio geográfico de Tierra Amarilla como espacio producido y transmutado por el capitalismo neoliberal posdictatorial. La narración condensa un entorno ambiental devastado por la violencia política, económica y de género, que es experimentado por sus habitantes como una amenaza de desaparición de los cuerpos vivientes, animales y humanos. Ante ese escenario devastado, la voz que queda apenas audible, se modula al final del viaje a Tierra Amarilla como una voz en estado de agonía.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, GIORGIO. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia: Pre-Textos, 2005.
- ANDERMAN, JENS. *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago: Metales Pesados, 2018.
- BOISIER, SERGIO. "Chile: la vocación regionalista del gobierno militar". *EURE*, vol. 26, n.º 77, 2000, pp. 81-107.
- BURNER, LISA. "De Jotabeche a Germán Marín: narrativas de la minería sostenible, la agricultura extractivista y el agua en el desierto del norte chico chileno". *Anales de Literatura Chilena*, n.º 30, 2018, pp. 183-93.
- CERESA, CONSTANZA. "La novela terrígena de Mario Verdugo: un encuadre maula del campo chileno". *Revista Chilena De Literatura*, n.º 105, 2022, pp. 319-43.
- ESCOBAL, ÁNGEL. "Hacia una definición lingüística del tópico literario". *Myrtia*, n.º 15, 2000, pp. 123-60.
- GARCÍA, JAVIER. "Work in progress: la obra interminable de Germán Marín". *La Tercera*, Sábado, 13 de junio de 2015.
- HEFFES, GISELA. *Políticas de la destrucción/poéticas de la preservación. Apuntas para una lectura (eco)crítica del medioambiente en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2013.
- HORNE, LUZ. *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2011.
- KOTTOW, ANDREA. "La figura de la pérdida como catástrofe del individuo contemporáneo en la trilogía *Un animal mudo levanta la vista* de Germán Marín: una lectura desde Peter Sloterdijk". *Acta Literaria*, n.º 41, 2010, pp. 35-51.
- LÖW, MARTINA. *The sociology of the space: Materiality, Social Structures, and Action*. Nueva York: Palgrave, 2016.
- LUDMER, JOSEFINA. "Territorios del presente en la isla urbana". *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- MARÍN, GERMÁN. *Tierra Amarilla*. Santiago: FCE, 2014.

- . *Modelos para armar un libro*. Entrevistado por Juan Fau, 23 de octubre de 2016, www.youtube.com.
- MATHUR, NAYANIKA. "Predation". *Anthropocene Unseen: A Lexicon*. Editado por Howe Cymene y Anand Pandian. Earth: Punctum Books, 2020. 343-47.
- MATUS, ÁLVARO. "Reseña de contratapa". *Tierra Amarilla*. Santiago: FCE, 2014.
- MITCHELL, W. J. T. *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios*. Madrid: Akal, 2019.
- MOREIRAS, ALBERTO. "Posdictadura y reforma del pensamiento". *Revista de Crítica cultural*, n.º 7, 1993. pp. 26-35.
- MOSCOSO-FLORES, PEDRO Y OTROS. "La devastación como fuerza del pensamiento. Consideraciones metodológicas para una intervención menor". *Universum*, vol. 37, n.º 1, 2022, pp. 315-33.
- PERELMUTER, ROSA. "El desiero en *La Araucana*". *Caliope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, vol. 4, n.º 1-2, 1998, pp. 248-57.
- PIGLIA, RICARDO. *Teoría de la prosa*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2019.
- SCRIBANO, ADRIAN. "Bienes comunes, expropiación colonial y depredación capitalista". *Estudios de Sociología*, vol. 14, n.º 1, 2008, pp. 15-36.
- SHAW, IAN G. R. *Predator Empire Drone Warfare and Full Spectrum Dominance*. Minneapolis-Londres: University of Minnesota Press, 2016.
- RIVAS, MATÍAS. "Prólogo". *Ídola*. Santiago: Hueders, 2015.
- ROJO, GRÍNOR. *Las novelas de la dictadura*. Santiago: LOM, 2016.
- ROMERO-TOLEDO, HUGO. "Extractivismo en Chile: la producción del territorio minero y las luchas del pueblo aimara en el Norte Grande". *Colombia Internacional*, n.º 98, 2019, pp. 3-30.
- RUIZ FIGUEROA, CARLOS ENRIQUE Y MARIELA JINETT FUENTES LEAN. "Ruinas y residuos en *Tierra Amarilla* de Germán Marín y *Nuestra parte de noche* de Mariana Enríquez". *Letras*, vol. 93, n.º 138, 2022, pp. 75-88.
- THOMPSON, CARL. *Travel Writing*. Nueva York: Routledge, 2011.
- TRIGO, ABRIL. "Migrancia: memoria: modernidad". Ángel Rama y los estudios latinoamericanos. Editado por Mabel Moraña. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1997, 273-91.

URETA, SEBASTIÁN Y ANDRÉS CONTRERAS. “...y nos vamos a ir toditos para abajo”: Ontologías subterráneas en conflicto en *Tierra Amarilla*. *Estudios Atacameños*, n.º 66, 2020, pp. 367-86.

VERDUGO, MARIO. *Curepto es mi concepto. Ensayos sobre literatura y territorio*. Santiago: Overol, 2022.