

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP
ISSN: 2526-7892

ARTIGO

VARIACIONES DE LA MEMORIA VEGETAL: PLANTAS QUE MATERIALIZAN HISTORIAS ¹

Noelia Billi ²,

Resumo:

Lo vegetal ha sido desde siempre un tema central para el arte. Ya sea representado como paisaje o naturaleza muerta, u operando formalmente a través de la incorporación modernista de la estructura orgánica en las composiciones plásticas y arquitectónicas, el cuerpo vegetal insiste como tema o motivo ineludible de la producción imaginaria. Sin embargo, en esta insistencia, algo de los cuerpos vegetales parece quedar impensado como tal. En este artículo señalaremos los rasgos de lo vegetal que se hacen manifiestos en algunas obras de arte contemporáneas ligadas a la memoria (sobre todo ligada a los genocidios de Estado), y donde lo vegetal deviene “materia con historia” (Iovino y Oppermann). Retomando así esta denominación de la ecocrítica materialista, nos interesa mostrar hasta qué punto los cuerpos vegetales dejan de funcionar como pantalla en que la “representación” acontece. Antes bien, según argumentaremos, los cuerpos vegetales cuentan unas historias que desplazan de forma radical el punto de vista antropocentrado de la expresión, a la vez que indican el punto ciego de las memorias del horror construidas desde lo humano.

Palavras-chave: Materia con historia; Memoria vegetal; Estudios posthumanistas de plantas.

Abstract:

The vegetable has always been a central theme for art. Whether as landscape or still life, or formally operating through the modernist incorporation of organic structures in the plastic and architectural compositions, the vegetable body seems to insist as theme or motive of the imagination. However, in this insistence, something of the vegetable bodies seems to be unthinkable as such. In this article we will point out the aspects of the plant arise in some contemporary works of art linked to memory (especially linked to genocides of State), and in which the vegetable becomes “storied matter” (Iovino y Oppermann). Taking up the name of materialist eco-criticism in this way, we are interested in showing to what extent plant bodies stop working as a screen in which “representation” occurs. Rather, as we argue, plant bodies tell stories that radically displace the anthropocentrized point of view of expression, while also indicating the blind spot of human-made memories of horror.

Keywords: Storied Matter; Vegetal Memory; Posthumanist Plant Studies.

¹ Variations of vegetal memory: Plants that materialise stories.

² Noelia Billi es Licenciada y Doctora en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires. Docente del Departamento de Filosofía de la misma Universidad. Investigadora Adjunta de CONICET. Su línea de investigación es el materialismo posthumano y el examen de ontologías no antropocentradas, especialmente en el marco del giro vegetal. Dirección de correo: noelia.billi@conicet.gov.ar.

INTRODUCCIÓN: LA MEMORIA VEGETAL

En “Memoria vegetal y mineral. Sobre el futuro del libro”³, una conferencia dictada en 2003 en el ciclo organizado por el proyecto egipcio de la Nueva Biblioteca de Alejandría, Umberto Eco enumeraba tres clases de memoria: la memoria orgánica, comandada por el cerebro y encarnada en nuestros cuerpos de sangre y huesos; la memoria mineral, aquella que se encuentra bajo la forma de tablas de arcilla o de piedras talladas, pero también aquella de la era digital, almacenada en soportes de silicio; por último, la memoria vegetal que, para Eco, son los libros de papel (y antes los rollos de papiro). Como puede verse, la única variación entre los tipos de memoria que el semiólogo indica tiene que ver con el soporte, con la facilidad para transportar estas memorias “portátiles” (más fácil en el caso de los libros que en el de las tablas de arcilla) o con la durabilidad. Pero en ningún caso se pone en duda que la memoria es algo propia y plenamente humano, que guardar recuerdos es una función necesaria para la conformación de lo que él (junto con toda la modernidad occidental) llama cultura y que, a tales fines, el hombre recurre a otros entes (orgánicos o no) que funcionan como vicarios y vehículos de las representaciones cognitivas o afectivas humanas. En efecto, si bien a menudo la cultura es expresable como sabiduría colectiva intergeneracional (precisamente como rasgo diferenciador de los seres humanos y en contra del naturalismo que imperó en sus definiciones normativas durante muchos siglos), resulta un rasgo específicamente etnocéntrico el ligarla a sus formas *escritas*, sobre todo teniendo en cuenta la enorme cantidad de trabajo realizado desde las disciplinas humanas y sociales sobre los modos de producción de y acceso a las formas culturales en tanto patrones simbólicos y prácticas sociales adquiridas y compartidas⁴. En cualquier caso, desde la perspectiva adoptada por el semiólogo italiano, la forma más pura de la *cultura* estaría en esa forma monumental de la memoria vegetal que es la biblioteca (sobre todo la Biblioteca de Alejandría, cuyos nuevos bibliotecarios han descrito como un momento decisivo en la historia del pensamiento humano, en la medida en que está llamada a recrear aquella idea de *apertura* de las culturas y de diálogo entre diferentes “civilizaciones”⁵ que habría caracterizado a su versión original). De acuerdo a esta versión, la memoria y, por extensión, la cultura, no serían intrínsecamente temporales sino que más bien serían el *resultado* objetivo o cristalizado, por decir así, de procesos temporales. Una suerte de registro más o menos perdurable pero, por sí mismo, inerte. ¿Acaso será esta la única versión disponible de la memoria vegetal?

³ ECO, Umberto. **Vegetal and Mineral Memory. The Future of Books**. Alexandria: Bibliotheca Alexandrina, 2005, p. 1-2.

⁴ Cf. CUCHE, Denys. **La noción de cultura en las ciencias sociales**. Buenos Aires: Nueva visión, 1999.

⁵ ECO, 2005, pp. V-VI.

Abedules de la memoria: Una mirada de Birkenau y Auschwitz

En 2011, Georges Didi-Huberman publicaba sus reflexiones acerca de una visita que realizó al complejo nazi Auschwitz-Birkenau en Polonia. El título de la publicación parece desconcertante: *Cortezas*⁶. Allí se detiene en las diferencias entre los procesos de memoria que se llevaron adelante sobre ambos campos. Auschwitz, campo de concentración, devenido “museo de Estado”, y como tal de la memoria oficial, ha sido transformado en “lugar de cultura”. Lo que se pregunta Didi-Huberman es de qué clase de cultura se tratará, siendo este un lugar de barbarie.

Auschwitz como *Lager*, ese lugar de barbarie, ha sido transformado, sin duda, en lugar de cultura, Auschwitz como “museo de Estado”, y tanto mejor así. La cuestión es saber de qué tipo de cultura devino, este lugar de barbarie, el sitio ejemplar.

Parece que no hubiera medida común alguna entre la lucha por la vida, por la supervivencia, en el contexto de un “lugar de barbarie”, como lo fue Auschwitz en cuanto campo, y un debate sobre las formas culturales de la supervivencia, en el contexto de un “lugar de cultura”, como Auschwitz es hoy en cuanto museo de Estado. [...] La cultura no es la cereza del pastel de la historia: es todavía y en todo caso un lugar de conflictos donde la historia misma cobra forma y visibilidad en el corazón mismo de las decisiones y los actos, no importa cuán “bárbaros” o “primitivos” sean.⁷

Si se llama cultura a las distintas formas de la supervivencia (aunque sea vicaria, como la que aludía Eco), los campos de concentración como Auschwitz o los de exterminio como Birkenau, nos dejan en el límite de la paradoja: hablar de lo que sobrevive allí donde los exterminadores no querían que sobreviviera nada, y donde quienes condenan el genocidio parecen tener como solo propósito recordar aquello que debe no repetirse. En medio de esta paradoja, la conversión museística del campo: reacondicionado como centro de exposiciones, invadido por escenografías, fotografías, imágenes audiovisuales que representan *in situ* al propio campo donde están instaladas como obras de arte (como *cultura*). Auschwitz, deduce Didi-Huberman, “debe ser olvidado en su propio lugar para constituirse como un *lugar ficticio* destinado a *recordar* Auschwitz”⁸; es decir, debe crearse un acervo imaginal allí donde la imagen estaba prohibida y el relato indefinidamente aplazado.

⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cortezas*. Trad. Mariel Manrique y Hernán Marturet. Cantabria: Shangrila, 2014.

⁷ DIDI-HUBERMAN, 2014, pp. 19-20.

⁸ DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 25. Cf. asimismo en pp. 21-22 donde Didi-Huberman relata la reposición incomprensible de los alambres de púa que faltaban de la alambrada original del campo (en 1940).

Algo diferente sucede en Birkenau, el campo de *exterminio*, que permanece como testimonio más bien arqueológico.

Aquí las paredes casi no existen. Pero la escala no miente y nos alcanza con una fuerza –una fuerza de desolación, de terror– inaudita. El piso tampoco miente. Auschwitz tiende hoy hacia el museo, mientras Birkenau no es mucho más que un sitio arqueológico. Eso es, por lo menos, lo que parece cuando miramos lo que queda para ver, allí donde casi todo ha sido destruido: por ejemplo, esos pisos destrozados, heridos, acribillados, agrietados. Esos pisos cortados, tajeados, abiertos. Esos pisos resquebrajados, hechos pedazos por la historia, esos pisos para gritar.

Un lugar como este exige a su visitante que se interrogue, en algún momento, sobre sus propios actos de mirada.⁹



1. Ruinas de la cámara de gas de Birkenau. Estado actual (2016). Autor: Pnapora. Fuente: Wikimedia Commons. (Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional)

⁹ DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 27.



2. Ruinas de la cámara de gas de Birkenau. Estado actual (2012). Autor: Morneomorneo. Fuente: Wikimedia Commons. (Reconocimiento-Compartir bajo la misma licencia 3.0 Polonia de Creative Commons)

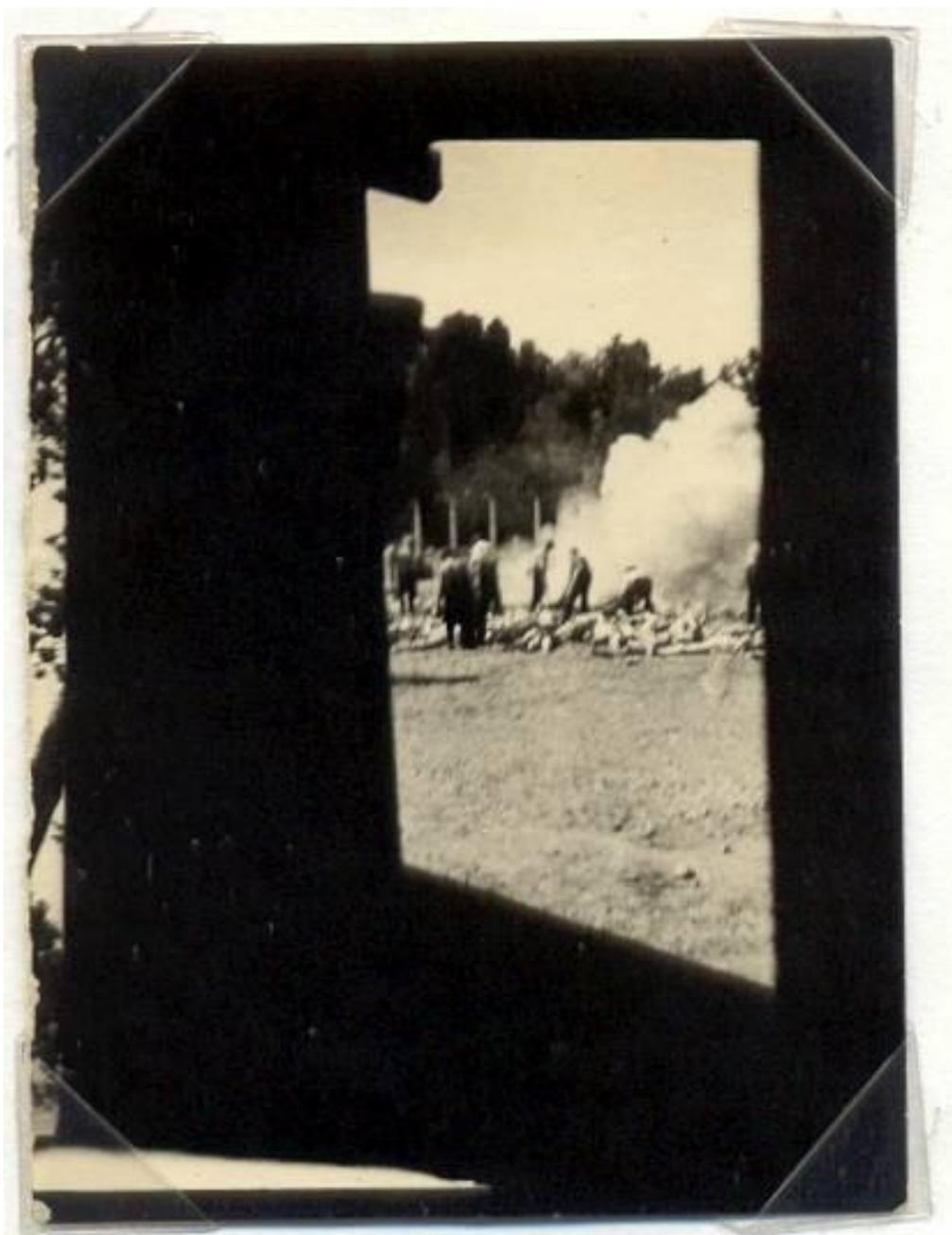
Precisamente es la mirada como acto lo que pone en juego, en este punto, el pensador. Y lo hace a través de la problematización de una instalación minimalista que se encuentra hoy en día en Birkenau: tres fotografías. Como es bien conocido, los miembros de un *Sonderkommando* tomaron allí cuatro fotografías, testimonio imaginal del exterminio. Hoy, en Birkenau, solo se encuentran exhibidas a la mirada del visitante tres de ellas.



3. Una de las cuatro fotografías conocidas como “Fotografías de los Sonderkommando”. En el Museo Estatal de Auschwitz-Birkenau lleva el número 280. Tomada desde el interior de un horno crematorio en 1944 por Alberto Errera, miembro de los Sonderkommando de origen griego asesinado ese mismo año. La imagen muestra la cremación de cadáveres en una hoguera, desde el marco negro de la puerta o ventana de la cámara de gas. Imagen de dominio público disponible en Wikimedia Commons.



4. Detalle de la fotografía 280 de los Sonderkommando (ver imagen 3).



5. Fotografía 281 de las “Fotografías de los Sonderkommando”. Tomada desde el interior de un horno crematorio en 1944 por Alberto Errera. La imagen muestra la cremación de cadáveres en una hoguera, desde el marco negro de la puerta o ventana de la cámara de gas. Imagen de dominio público disponible en Wikimedia Commons.



6. Detalle de la fotografía 281 de los Sonderkommando (ver imagen 5).



7. Fotografía 282 de las “Fotografías de los Sonderkommando”. Tomada desde el interior de un horno crematorio en 1944 por Alberto Errera. La imagen muestra a un grupo de mujeres desnudas justo antes de entrar en la cámara de gas. Imagen de dominio público disponible en Wikimedia Commons.



8. Detalle de la fotografía 282 de los Sonderkommando (ver imagen 7).

Didi-Huberman reflexiona sobre esta selección, y entiende que la cuarta fotografía no ha sido expuesta porque lo que muestra es una especie de panorámica del bosque de abedules que rodeaba la zona de los hornos.



9. Fotografía 283 de las “Fotografías de los Sonderkommando”. Tomada desde el interior de un horno crematorio en 1944 por Alberto Errera. La imagen muestra a un grupo de abedules cercanos a la cámara de gas. Imagen de dominio público disponible en Wikimedia Commons.

En un ensayo anterior, *Imágenes pese a todo* (2004), el pensador francés había descartado rápidamente esta fotografía: “La otra imagen es prácticamente abstracta: apenas detectamos la cima de los abedules. De cara al sur, el fotógrafo tiene la luz de frente. La imagen está quemada por el sol que penetra a través de las ramas”¹⁰. En *Cortezas*, sin embargo, esta fotografía adquiere una relevancia

¹⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto.** Trad. Mariana Miracle. Barcelona: Paidós Ibérica, 2004, p. 33. Si bien Didi-

distintiva en la medida en que el escritor está interesado en desarrollar la idea de imagen como corteza. Didi-Huberman indica que los curadores probablemente la han excluido por estar privada del referente intencionado (no se ven personas en la imagen), pero nota a la vez que se ha pasado por alto que dicha imagen da un testimonio aún más manifiesto del *riesgo de mirar lo que pasaba en Birkenau*, como si esta fotografía de algún modo fallida fuera capaz de llevar al primer plano aquel riesgo que suele quedar olvidado, que actúa como y desde el fondo. Esto, a su vez, lo lleva a preguntarse si acaso hace falta una realidad claramente visible o legible para que el testimonio tenga lugar¹¹. Podemos jugar con los términos de esta pregunta, y desplazarla de alguna manera. Pues mientras que la reflexión de Didi-Huberman apunta a que la memoria es un arte (y, como tal, artificial y nunca registro *inmediato* de lo real) y no es reductible al inventario de objetos visibles¹², en nuestro caso nos interesa pensar esa presencia vegetal del bosque de abedules y en general de toda la fitósfera que cubre el complejo Auschwitz-Birkenau. Pues no se trata solo de este bosque sino también del manto de flores que cubre los lugares donde fueron arrojadas las cenizas de los incinerados en los hornos crematorios.

Selección y aniquilación: El modelo vegetal

La relación entre vegetalidad y genocidio resulta más sorprendente si atendemos a los procesos de selección aplicados a los individuos humanos en los campos y a las plantas. El gas que se usaba en las cámaras era el Zyklon B, un pesticida de compuestos cianurados que se venía utilizando desde 1880 en la producción agrícola al aire libre y que en 1940 se testeó por primera vez en un grupo de niños gitanos en Buchenwald. Una sola firma tenía la patente industrial del Zyklon B, IG Farben (un grupo de tres empresas entre las que estaba Bayer, la que hoy produce el *Roundup*, un herbicida a base de glifosato que se usa en el cultivo de soja transgénica), y lo fabricó y entregó en cantidad cuando los nazis lo requirieron para sus campos de exterminio. La tecnología agrícola también estuvo al frente de la construcción de los hornos crematorios: la empresa Topf und Söhne, especializada en la provisión de materiales para cervecerías industriales y la torrefacción de cereales los realizó a pedido.

Nótese, entonces, que la aplicación de una tecnología que primero encontró su destino en el campo del agro implica una lógica común en el tratamiento de las poblaciones “indeseables”, sean estas humanas o no. Así como el pesticida era aplicado para proteger ciertas especies vegetales de otras, así también se usó para

Huberman se refiere constantemente a las cuatro fotografías, durante su análisis remite casi siempre al contenido de las imágenes con seres humanos. Sobre la manera en que estas imágenes fueron obtenidas y el análisis correspondiente, que aquí presuponemos, remitimos al lector a la lectura del ensayo completo del pensador francés.

¹¹ DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 48.

¹² DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 65.

la selección de algunos grupos de individuos humanos. Esta *destotalización* práctica de los colectivos “humanidad” y “naturaleza (vegetal)”, en principio plantea un problema político-epistemológico: vemos de qué modo la selección opera en ambos reinos, seleccionando de antemano qué formas de existencia son valiosas y cuáles no, lo cual nos fuerza a poner en duda la diferencia antropológica fundamental (aquella que afirma que un abismo separa a la humanidad de toda otra forma de existencia terrestre) pero también la supuesta discontinuidad entre las tecnologías de producción y control que se ejercen de forma ubicua. La pregunta, concretamente, sería: si una misma sustancia se puede aplicar a ambos reinos (el animal, incluidos los seres humanos, y el vegetal) ¿no es acaso porque hay allí unos cuerpos comunes, que responden a las mismas lógicas o que al menos pueden ser sometidos a un mismo tipo de razón extractivista y aniquiladora de individualidades vivientes? El carácter similar de unas lógicas y tecnologías de opresión aplicadas primero a plantas y luego a humanos, abre la posibilidad de pensar el modo en que el reino vegetal se ha constituido como el campo de experimentación sobre lo viviente por antonomasia cuando se trata del dominio de poblaciones (entendiendo aquí este concepto en sentido foucaultiano, es decir, como un conjunto con rasgos específicos propios que son irreductibles a sus individuos y que deben ser comprendidos en sus dinámicas de masas “naturales” vivientes con leyes propias). De hecho, está bien documentada la estrecha relación entre la fisiocracia y la botánica moderna¹³, pero más evidente aún es cómo la producción de saberes sobre las poblaciones vegetales ha sido el campo de experimentación (libre de limitaciones éticas) sobre las variables que luego se aplicarán al arte del gobierno de las poblaciones humanas en cuanto a las variables que se toman para su estudio y control.¹⁴ De donde surge aún otra pregunta: si la diferencia ontológica esencialista es impugnada, en la práctica, por la aplicación común de las tecnologías de selección y exterminio, ¿acaso no podríamos llevarla más allá y, desde la faz vegetal del problema, disponernos a repensar (al amparo de esa impugnación) las potencias y facultades que le son negadas a lo vegetal por el efecto de una perspectiva *humana demasiado humana*, como diría Nietzsche?

¹³ Sobre la episteme (la clásica) en la que tiene lugar el desarrollo de la fisiocracia y sus diferencias con la economía política (propia de la episteme moderna), cf. FOUCAULT, Michel. **Las palabras y las cosas**. Trad. Elsa Cecilia Frost. Buenos Aires: Siglo XXI, 2014, especialmente el capítulo 6 “Cambiar” y el apartado “Ricardo” del capítulo 8. Sobre la relación con la botánica, cf. BERTRAND, Aliénor. *Le blé des physiocrates*. **Cahiers philosophiques**, Paris, n. 152, p. 9-36, 2018.

¹⁴ Sobre estas variables, cf. FOUCAULT; Michel. **Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber**. Trad. Ulises Guiñazú. México: Siglo XXI, 1977. Especialmente los capítulos 1 y 3.

La lógica de existencia vegetal desde una perspectiva no antropocentrada

En función de las coordenadas que acabamos de trazar, quisiéramos abordar los problemas abiertos por lo que puede llamarse *la memoria del horror*, aquellos acontecimientos que son indicados como traumáticos y cuyo testimonio es, en esencia, imposible dado que sus víctimas han desaparecido. Una de las cuestiones a examinar es la idea de la memoria que puede obtenerse a partir de una reconsideración de la forma de vida vegetal. Hoy en día el estudio de las formas de existencia vegetal desde una perspectiva no antropocentrada es un campo en plena expansión¹⁵. Las primeras aproximaciones críticas han analizado el modo en que el sentido común las reduce a autómatas ecológicos, a meros materiales inertes disponibles para el consumo físico, como si fueran constituyentes inanimados de la biósfera o el paisaje¹⁶. Sin embargo, convertir a lo vegetal en “fondo” o *background* está directamente relacionado con la construcción de lo animal como “forma” o *foreground* de lo animado. Es una operación gestáltica¹⁷ que encuentra su traducción discursiva en nuestra gramática, en la que lo vegetal ocupa el lugar del objeto (es lo arrancado, lo cultivado, lo seleccionado, lo cosechado) respecto de la agencia animal-humana¹⁸. Y si acaso, como ya aseguraba Nietzsche, no dejaremos de creer en Dios mientras creamos en la gramática, ¿no sería ya tiempo de pensar de una forma nueva en aquellos dominios que son asignados por completo al campo de lo objetual través de nuestra lengua y, por esta vía, despojados de su potencia de actuar? ¿No será tiempo de estar a la altura de aquella “naturaleza emancipada” que el pensador de Sils Maria auguraba¹⁹?

En esta línea, el filósofo Michael Marder renueva el lenguaje antrópico para extender ciertos atributos a formas de vida no humanas. Él afirmará que las plantas piensan pero no de un modo representativo o ideacional, como nos atribuimos les seres humanos, sino que *piensan con su propia corporalidad* (nutriéndose, creciendo). Y de allí extrae una semiótica no humana, los significados proliferan *sin representación* en la medida en que la planta retiene *algo* (concreto) de lo que piensa en lugar de retener o producir una representación o

¹⁵ Para un resumen más o menos completo de las líneas de investigación actuales puede consultarse el artículo de BAKKE, Marie. *Plant Research*. In: VAN DER TUIN, Iris (Ed.). **Gender : nature**. Farmington Hills: Macmillan, 2016, p. 117-133.

¹⁶ Cf. especialmente el trabajo pionero de MILLER, Elaine. **The vegetative soul. From Philosophy of Nature to Subjectivity in the Feminine**. Albany: State University of New York Press, 2002, quien hace una revisión de las nociones de lo vegetal desde el rasgo que caracteriza su tratamiento moderno, de Goethe al presente, el alma vegetativa que Occidente hereda de Aristóteles.

¹⁷ Cf. MARDER, Michael. **Plant thinking. A Philosophy of Vegetal Life**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2013.

¹⁸ Cf. BRUNOIS, Florence. *Savoir-être avec les plantes: un vide ontologique?*. **Cahiers philosophiques**, n. 153, p. 9-21, 2018.

¹⁹ Me refiero a lo escrito por Nietzsche en *La ciencia jovial* (NIETZSCHE, Friedrich. **La ciencia jovial**. Trad. José Jara. Caracas: Monteávila, 1989, p. 104).

una idea. Así pues, la planta tiene una memoria de la luz, de la oscuridad, de los gases a los que ha sido expuesta, y recuerda alojando en su cuerpo partes o efectos de la exposición, y generando a su vez unos hábitos que legará al futuro²⁰.

La intencionalidad, dirá también Marder, es algo propio de la vida y su reducción a las condiciones de la conciencia humana no es más que una reducción antropocentrista tanto de la intencionalidad como de la vida. La vida, de esta manera, se configura como una especie de continuo sensibilidad-irritabilidad, y la intencionalidad no precisa a la conciencia de forma esencial, no cabe realizar una cesura entre la cosa extensa y la cosa pensante. ¿Por qué? Porque la planta intenciona con su cuerpo, es una intencionalidad extendida, se da en y como cuerpo espacial. A semejanza de los movimientos humanos pre-reflexivos (aquellos que no son precedidos por una deliberación de la conciencia pero que sin embargo tienen un sentido para el cuerpo, es decir que no son automáticos), la nutrición y reproducción de las plantas son intencionales (tienen un sentido) aunque no involucren conciencia alguna. Por eso puede decirse que las plantas piensan sin cabeza, es decir, sin conciencia ni interioridad. Piensan creciendo, nutriéndose, reproduciendo materialmente su cuerpo.

La planta que espera

La lógica vegetal es la de la exposición y la espera, su total entrega a la superficie que constituye su cuerpo múltiple y en metamorfosis supone una alternativa a la constitución identitaria de los seres. La planta se constituye en la entrega a las condiciones de la biósfera. En *La vida de las plantas*, Emanuele Coccia señala que si bien las plantas pueden parecer para la percepción humana una forma de vida aletargada, en realidad ellas se adhieren más que ningún otro ser al mundo que las rodea.

[Las plantas] ostentan una indiferencia soberana hacia el mundo humano, la cultura de los pueblos, la alternancia de reinos y épocas. Las plantas parecen ausentes, como perdidas en un largo y sordo sueño químico. No tienen sentidos, pero están lejos de estar encerradas: ningún ser viviente se adhiere más que ellas al mundo que las rodea. [...]. Ellas participan del mundo en su totalidad en todo lo que encuentran. [...] La vida vegetal es la vida en tanto que exposición integral, en continuidad absoluta y en comunión global con el medio. Es para adherirse lo más posible al mundo que ellas desarrollan un cuerpo que privilegia la superficie por sobre el volumen.²¹

²⁰ MARDER, Michael. What Is Plant-Thinking?. **Klesis. Revue philosophique**, n. 25, p. 124-143, 2013.

²¹ COCCIA, Emanuele. **La vida de las plantas**. Trad. Gabriela Milone. Buenos Aires:

Precisamente porque se hallan expuestas de forma integral, en continuidad absoluta y en comunión global con el medio. Ello explica que siempre se señale a las plantas como intermediarias entre lo orgánico y lo inorgánico, e incluso (si nos remontamos al siglo XIX) como a seres vivos que permanecen bajo el hechizo de lo inorgánico. La planta sería una suerte de “cristal viviente” capaz de dar vida y movilidad a la herencia pre-orgánica y a “su” medio, del que no se distingue más que como una forma de vida cristalizada²². En prescindencia de la reflexión (de la conciencia), la planta es una modalidad de pensamiento sin Yo. El pensamiento de las plantas sería un “se piensa”, “ello piensa”, es decir que se trataría de una potencia de actuar impersonal, no subjetiva y, por ende, no antropocentrada.

En este sentido, su existencia –como intencionalidad extensa– no genera la pregunta por el sujeto del pensamiento (sería absurdo) sino la que indaga por el *dónde* y el *cuándo* el pensar acontece. Su pensamiento es inseparable de su lugar de germinación y, por extensión, de la diseminación de sus semillas o esporas.

Así pues, desde el punto de vista filosófico, la planta no sostiene *relaciones negativas* con lo otro de sí basadas en la propia identidad, tal como sucede con el animal. Por el contrario, co-existe con ello sin necesidad de dominarlo, incluso si lo utiliza para nutrirse (como sucede en las plantas carnívoras o parásitas): para la planta, la nutrición se da en términos de *asociaciones* de crecimiento, interespecies e interreinos.

La lógica vegetal nos remite a una génesis heterónoma del pensamiento, según la cual este acontece cuando es forzado a pensar por algo *distinto de sí*, y adicionalmente traduce la heterogénesis en una existencia colectiva. En este sentido, la lógica vegetal es la imposibilidad de autoaferramiento, la apertura a lo extraño que la hace solidaria con lo que se compone sin un centro, sin una cabeza, apartándose de lo Uno y como un colectivo fragmentario que rechaza las relaciones orgánicas entre sus miembros.

Flores de la memoria

Me pregunto si acaso esto último no constituye una buena alternativa a las definiciones de la memoria aún antropocentradadas. Y pienso sobre todo en aquellas florcitas blancas que Didi-Huberman se encontró mirando en Birkenau ingenuamente hasta que se dio cuenta de que brotaban de las fosas en que se arrojaban las cenizas humanas. Las flores silvestres, uno de los motivos privilegiados de la estética aparecen aquí como testigas del exterminio. Su forma de aparecer recusa las habituales ilustraciones botánicas. Estas tienden a reforzar la idea de que la planta es un objeto, algo pasivo y casi inerte, la fijan en un solo

Miño y Dávila, 2017, p. 18.

²² MARDER, 2013, p. 133.

estado (aislándola de su ciclo vital) y además las extraen del medio en que existen²³. En contraste, las florcitas blancas de Birkenau se nos aparecen inextricablemente ligadas a su medio de nutrición y crecimiento, y es desde allí que significan. Siguiendo a Latour, podríamos decir que la significación es “una propiedad de todos los agentes” por el hecho de tener potencia de actuar: “Para todos los agentes, actuar significa hacer venir su existencia, su subsistencia, *del futuro hacia el presente*, actúan mientras corran el riesgo de cubrir la brecha de la existencia... o bien desaparecen. En otros términos, existencia y significación son sinónimos. En tanto que actúan, los agentes tienen una significación”²⁴. De allí concluye que es el agente en busca de existencia lo que subtiende el discurso (y no al revés, como querría la semiótica humanista que al inicio veíamos en las palabras de Umberto Eco). El planteo latouriano va en la línea de la ecocrítica material, que fundamentalmente plantea que si la materia es agencial, entonces también debe poder ser capaz de expresarse; y si puede expresarse, entonces es capaz de contar historias, su trayectoria²⁵. ¿Qué historia contarán estas flores?

Por supuesto que hay una interpretación humanista, que las convierte en símbolos “naturales” del exterminio, aún si lo son en un desgarró estético absoluto (se refiere algo imposible de mirar con algo tan bello y natural como una flor silvestre). Pero hay otras formas de interpretarlo. Por ejemplo, fue Bataille quien, en un artículo publicado en la revista *Documents* en 1929 indicaba que la afección causada por la visión de la flor “provoca en la mente reacciones de consecuencias mucho mayores debido a que expresa una oscura decisión de la naturaleza vegetal”²⁶. Hay algo de lo vegetal que se pone en tensión máxima en el caso de las flores: ascienden angélicamente, emergen de la putrefacción de la tierra para elevar algo bello pero, cuando están allí, explotan y se pudren *en los cielos*. Este “drama de la muerte indefinidamente representado” es, según Bataille, lo propio de la naturaleza vegetal: la conjugación del movimiento del suelo al cielo (de los tallos y las partes verdes, y visibles, enamorados de la luz) y del hormigueo viscoso e innoble en el interior del suelo (de las raíces enamoradas de la podredumbre). Y esta tensión que en toda planta (terrestre, habría que aclarar) es constitutiva, alcanza su pináculo en la flor, acontecimiento en que confluye la belleza aérea y la muerte ignominiosa; una belleza efímera, que muere no discreta y elegantemente – como una hoja– sino violenta y espectacularmente. En el caso de las florcitas silvestres esta muerte es además redoblada por aquello que los hombres quisieron

²³ Sobre esta manera de representar las plantas, heredera en alguna medida de los bestiarios medievales, cf. ALOI, Giovanni. Why Look at Plants?. In: ALOI, Giovanni (ed.). **Why Look at Plants?: The Botanical Emergence in Contemporary Art**. Leida/Boston: Brill, 2018, p. 1-35. Asimismo, para una evaluación del alcance epistemológico del tema a través de distintas épocas, cf. FOUCAULT, 2014.

²⁴ LATOUR, Bruno. **Cara a cara con el planeta**. Trad. Ariel Dillon. Buenos Aires: Siglo XXI, 2017, p. 88.

²⁵ IOVINO, Serenella y OPPERMANN, Serpil. **Ecocrítica Material: Materialidad, agencia y modelos narrativos**. Trad. Noelia Billi y Guadalupe Lucero. **Pensamiento de los confines**, Buenos Aires, n. 31-32, p. 215-227, 2018.

²⁶ BATAILLE, Georges. Le langage des fleurs. **Documents**, Paris, n. 3, p. 160 y ss, 1929.

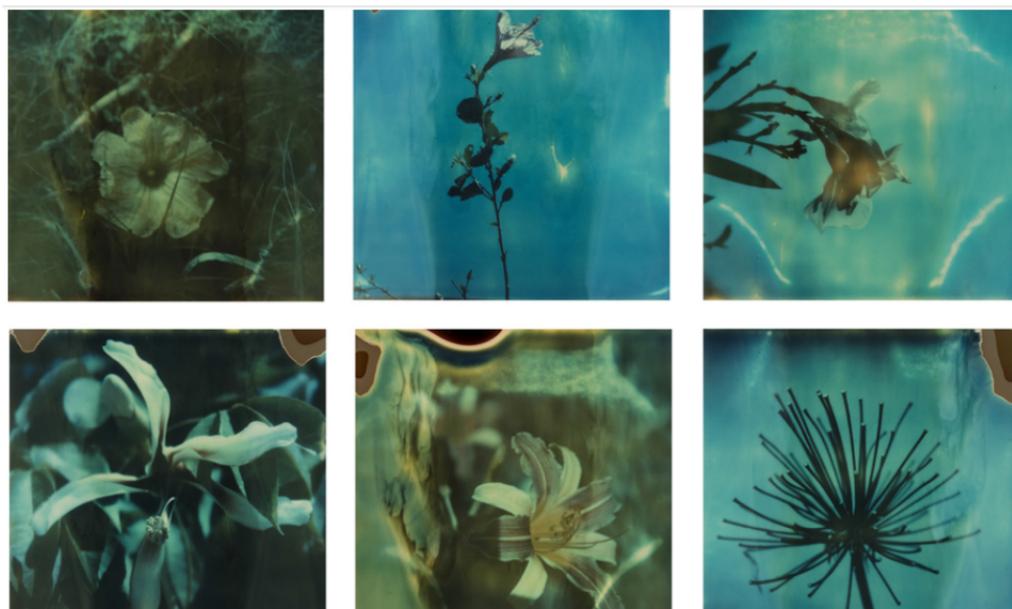
esconder (los restos volátiles de los muertos) y que la flor, en su incorporación memoriosa, saca de la tierra nuevamente para enarbolarlo ante nuestros ojos.

Una obra argentina parece compartir esta misma lógica floral. “Flores en la ESMA”, de Gabriel Díaz, agrupa una serie de 45 fotografías polaroid impresas sobre papeles vencidos tomadas en el predio de lo que fue uno de los más grandes campos de concentración, tortura y muerte durante la dictadura militar argentina²⁷.



10. “Flores en la ESMA”, de Gabriel Díaz. 2015. Toma directa sobre película Polaroid, de 60 x 191 cm. Panel completo. Disponible en: <https://palaisdeglace.culturalspot.org/asset-viewer/flores-en-la-esma/XQEKqtXUxZxiRQ?hl=es>.

²⁷ “Flores en la ESMA” obtuvo el Gran Premio Adquisición en el 104^a Salón Nacional De Artes Visuales 2015. Se trata de fotografías, toma directa sobre película Polaroid, de 60 x 191 cm. En el sitio del Palais de Glace (sede del concurso) puede consultarse la fotografía en alta definición y detalle: <https://palaisdeglace.culturalspot.org/asset-viewer/flores-en-la-esma/XQEKqtXUxZxiRQ?hl=es>. El procedimiento es descrito en una nota realizada al autor en ocasión del premio: “El fotógrafo Gabriel Díaz recorrió la ex ESMA con películas Polaroid vencidas en 2006. Cada una de las fotografías que tomó fue una sorpresa: los químicos vencidos hacían que las instantáneas tuvieran manchas de sombra, bordes irregulares que estampó el tiempo”. En la misma nota, el autor da cuenta de su poética. Cf. “Flores en la ESMA: vida en territorios de la muerte”, Archivo INFOJUS Noticias, fecha de publicación original: 06/06/2015. Disponible en: <http://www.archivoinfojus.gob.ar/nacionales/flores-en-la-esma-vida-en-territorios-de-la-muerte-8733.html>. Asimismo, entre marzo y julio de 2017, Díaz hizo una muestra en el CC Haroldo Conti, en la Ex ESMA, en la modalidad fotogalería. En la información provista se señala que la obra “evoca a los niños nacidos en los Centros Clandestinos de Detención de la última dictadura militar argentina entre los años 1976 y 1983”. Cf. <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2017/03/f-diaz.php>.



11. “Flores en la ESMA” (detalle). Gabriel Díaz. 2015. Toma directa sobre película Polaroid, de 60 x 191 cm. Disponible en: <https://palaisdeglace.culturalspot.org/asset-viewer/flores-en-la-esma/XQEKqtXUxZxiRQ?hl=es>.

Desde el punto de vista poético, Díaz describe su trabajo como “hablar de la vida en territorios de la muerte”. La flor, de este modo, aparece cumpliendo su función metafórica tradicional: el momento de la primavera y de la apertura vital. Las flores están por los niños nacidos en la ESMA, en su lugar y como sus representantes, a ellos refieren también en su vínculo con lo vital. Pero el territorio de la muerte, resulta aquí un horizonte particular. Las flores son arrancadas, pierden así la potencia fructífera, pero se mantienen como regalos, como lo que se regala al ser amado o al muerto. La materialidad de la fotografía, modulada por los papeles vencidos y la imprevisibilidad de lo que pudiera revelarse parece imprimirse sobre una dimensión secreta del territorio, lo que la tierra esconde como tierra de muerte. Pero el químico vencido tiene incluso otra potencia, la de hacer aparecer la imagen como tal, es decir, como fantasma. La distorsión que se produce entre la supuesta impresión de lo “real” sobre el papel y el desvío que sobre dicho proceso sucede, hace aparecer una imagen que no es ni la superficie que cumple la función de medio para su aparición, ni la mera representación de lo fotografiado, bajo la manipulación técnica del fotógrafo. La imagen que allí aparece, esa imagen no intencionada, al mismo tiempo impide el revelado y oculta a su modo lo que debería aparecer para hacerse ella misma visible.

La memoria no humana

Como testigos colectivos y nunca individuales, las plantas nos acercan a un tipo de memoria no humana que repolitiza las formas de ver y de expresarse, haciéndolas

extensivas de lo que existe. Allí donde el humano no ha sobrevivido para contar, sabemos que habrá un trozo de materia que cuente una historia, o muchas. Así sucede desde mucho antes de la presencia de los animales sobre la tierra. Las plantas “han modificado para siempre la estructura metafísica del mundo.”, dice Coccia,

Soplar, respirar significa hacer esta experiencia: lo que nos contiene, el aire, se vuelve contenido en nosotros y, a la inversa, lo que estaba contenido en nosotros se vuelve lo que nos contiene. Respirar significa estar inmerso en un medio que nos penetra con la misma intensidad con la que lo penetramos. Las plantas han transformado el mundo en la realidad de un soplo.²⁸

En este soplo conjunto, las flores de la memoria son a su vez las flores de la retórica, una memoria que solo puede ser narrada en forma colectiva, coral, como un ramillete de flores asilvestradas que provienen de la tierra para recordarnos que no somos los únicos testigos, que lo que miramos también nos mira.

El giro vegetal del hacer-mundo

Pero no obstante la pregunta insiste: ¿qué ventaja, si alguna, nos provee el enfoque vegetal respecto de la memoria, de la mirada, las imágenes o el pensamiento mismo? ¿Dónde residiría la fuerza política que haría relevante la problematización ontológica que dicho enfoque hace posible? Quizás, acercándonos a los planteos de Coccia acerca de la capacidad de la vida vegetal para *hacer mundo*, podamos ensayar una respuesta. Recordemos que en el texto antes citado, el filósofo italiano define a las plantas por una doble vía: ellas son tanto “la forma más intensa, más radical y más paradigmática del estar-en-el-mundo” como así también “el observatorio más puro para contemplar el mundo en su totalidad”²⁹. Ser inmerso, embebido o sumergido, y a la vez ser que espeja en su mixtura de matices infinitos la complejidad del mundo entero. De hecho, y dándole aquí un acento diferente al de Marder, Coccia señalará que no se trata meramente de que la planta se confunda con el mundo por una ausencia de “yo” que la expone abiertamente a él, no se trata de que sean el lugar paradigmático donde se cumple la *ley* de la biología moderna que reza que el medio tiene primacía sobre el individuo viviente.

Tomando la idea de hacer el mundo a partir del soplo podemos abordar uno de los temas que Coccia elabora, el de una metafísica de la mixtura que solo sería

²⁸ COCCIA, 2017, p. 23-24.

²⁹ COCCIA, 2017, p. 19.

posible pensar a partir de las plantas. En el capítulo 9, “Todo está en todo”, el filósofo italiano vuelve a referirse a la inmersión entre viviente y medio, y define el mundo como “el estado de inmersión de toda cosa en toda otra cosa, la mixtura que trastoca instantáneamente la relación de inherencia topológica”³⁰. Recurriendo a la antigua fórmula de Anaxágoras (*pan en panti*, todo está en todo), aquí la mixtura supone la reciprocidad entre contenido y continente, la compenetración de todo con todo. De donde se extrae una definición atmosférica del mundo: una mixtura radical que hace coexistir todo en un mismo lugar sin sacrificar formas ni sustancias³¹. Porque de lo que se trata es de mantener la tensión que nos permita pensar la co-penetración pero a su vez la diferenciación y heterogeneidad de lo que hay (de otro modo, estaríamos ante una composición amorfa en donde nada sería distinguible). Hay que mezclarse sin fundirse, y ello significa, dice Coccia, “compartir el mismo soplo”³². Tirando de este hilo, Coccia reversiona la supuesta *exterioridad* como atributo característico del espacio. Si para Kant el espacio es la forma de la exterioridad y el tiempo la forma de la interioridad (es decir, que todo lo que se da como “exterior” al que percibe debe darse como un fenómeno que ocupa un lugar en el espacio; y que todo lo que se da como “interior” a la conciencia debe darse como un fenómeno que se da en un momento del tiempo), por el contrario, Coccia afirmará que la espacialidad es la interioridad universal del mundo en la que todo atraviesa y es atravesado por todo: es el espacio y lo extenso como fuerzas que hacen posibles todos los movimientos y las mezclas. La planta resulta el paradigma de esta lógica inmersiva en cuanto que son ellas las que dan lugar al soplo primero que ha hecho posible la vida aeróbica, son las que se sumergen y sumergen a todo en un mismo soplo, una misma respiración acompañada.

El filósofo italiano intenta una reapertura de la filosofía de la naturaleza (a través de las plantas), tema primero de la filosofía en sus orígenes que fue abandonado progresivamente de diversas maneras pero además, y a partir del siglo XIX, algo que ha sido insistentemente expulsado de la reflexión de las así llamadas “ciencias humanas” o “ciencias del espíritu”. Esto, indicador en sí mismo del sesgo antropocentrado de la filosofía, también conduce a una limitación para las “ciencias naturales”, que se autoexcluyen de todos los asuntos del *espíritu*, marcando así disciplinarmente los dominios de las ciencias que también hemos nombrado como los dominios de la naturaleza y la cultura. Así pues, la filosofía que Coccia propone destaca que todo conocimiento, en cualquier ámbito que sea, siempre supone un mediador en la medida en que “todo conocimiento [...] es un *punto de vida* (y no solamente un punto de vista)”³³. La filosofía de los últimos siglos, no obstante, se ha empeñado en preguntarle siempre al mismo ser (bastante limitado por cierto) lo que significa estar-en-el-mundo: al hombre. La idea que avanza es, entonces, poder interrogar el mundo desde mediadores más variados, astutos, plásticos y multiformes. Las plantas. Si, retomando las

³⁰ COCCIA, 2017, p. 71.

³¹ COCCIA, 2017, p. 55.

³² COCCIA, 2017, p. 58.

³³ COCCIA, 2017, p. 31.

meditaciones de Didi-Huberman acerca de la imagen como corteza la consideramos como una superficie que configura un modo de expresión que oscila entre la apariencia fugitiva y la inscripción sobreviviente (o como “apariencia inscripta”), como aquello que cae de las cosas y viene a nuestro encuentro, entonces es posible tomar a las propias corporalidades vegetales como tantas otras superficies técnicas (aunque “naturales”) capaces de dar testimonio de la superficie de las cosas³⁴. Siguiendo esta línea, el “modelo vegetal” de las memorias del horror habilitaría un lugar propicio para el trabajo de la mirada arqueológica, una forma de la mirada que no se detiene ante la interrogación antropocentrada (¿cuál es el *sensido* de estas imágenes para el hombre que, en el presente, intenta comprender el pasado?) sino que antes bien intenta dar cuenta de la destrucción de los seres del pasado a partir de sus huellas (o imágenes) en el presente tal como emergen de la tierra. Es siempre con los pies bien plantados en el *suelo*, esa zona crítica producto del compostaje inmemorial de todo lo que existe a través del tiempo, que quizás podremos explorar aquello del pasado que insiste y trabaja el presente. Y ello no solo porque las corporalidades vegetales (y especialmente las de los campos de exterminio) constituyan imágenes vivientes del pasado, sino también porque ellas son el testimonio aún viviente de lo que fue necesario atravesar para poder mirar, reaccionar, sentir, y finalmente sobrevivir al horror. Preguntarles a ellas, a las plantas, a su lógica de existencia (que no es una sino que son un conjunto variopinto), cuál es la naturaleza de la tierra, de la coexistencia imposible, de la razón o de la memoria. El problema final consistiría en comprender qué hacer con sus respuestas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALOI, Giovanni. Why Look at Plants?. *In*: ALOI, Giovanni (Ed.). **Why Look at Plants?: The Botanical Emergence in Contemporary Art**. Leida/Boston: Brill, 2018, p. 1-35.
- BAKKE, Marie. Plant Research. *In*: VAN DER TUIN, Iris. (d.). **Gender : nature**. Farmington Hills: Macmillan, 2016, p. 117-133.
- BATAILLE, Georges. Le langage des fleurs. **Documents**, Paris, 1929, n. 3, p. 160-168.
- BERTRAND, Aliénor. Le blé des physiocrates. **Cahiers philosophiques**, Paris, 2018, n. 152, p. 9-36.
- BRUNOIS, Florence. Savoir-être avec les plantes: un vide ontologique? **Cahiers philosophiques**, Paris, 2018, n. 153, p. 9-21.
- COCCIA, Emanuele. **La vida de las plantas**. Trad. Gabriela Milone. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2017.

³⁴ Cf. DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 61 y ss.

- CUCHE, Denys. **La noción de cultura en las ciencias sociales**. Buenos Aires: Nueva visión, 1999.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto**. Trad. Mariana Miracle. Barcelona: Paidós Ibérica, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cortezas**. Trad. Mariel Manrique y Hernán Marturet. Cantabria: Shangrila, 2014.
- ECO, Umberto. **Vegetal and Mineral Memory. The Future of Books**. Alexandria: Bibliotheca Alexandrina, 2005.
- FOUCAULT, Michel. **Las palabras y las cosas**. Trad. Elsa Cecilia Frost. Buenos Aires: Siglo XXI, 2014.
- FOUCAULT, Michel. **Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber**. México: Siglo XXI, 1977.
- IOVINO, Serenella y OPPERMANN, Serpil. *Ecocrítica Material: Materialidad, agencia y modelos narrativos*. Trad. Noelia Billi y Guadalupe Lucero. **Pensamiento de los confines**, Buenos Aires, 2018, n. 31-32, p. 215-227.
- LATOUR, Bruno. **Cara a cara con el planeta**. Trad. Ariel Dillon. Buenos Aires: Siglo XXI, 2017.
- MARDER, Michael. **Plant thinking. A Philosophy of Vegetal Life**. Nova Torque: Columbia University Press, 2013.
- MARDER, Michael. What Is Plant-Thinking?. **Klesis. Revue philosophique**, Paris, 2013, n. 25, p. 124-143.
- MILLER, Elaine P. **The vegetative soul. From Philosophy of Nature to Subjectivity in the Feminine**. Albany: State University of New York Press, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich. *La ciencia jovial*. Trad. José Jara. Caracas: Monteávila, 1989.

Artigo recebido em 03/07/2020
Aceito em 17/10/2020