

Afectos y extractivismo en *La isla de Fushía* de Irma del Águila*

Fecha de recepción: 21 de enero de 2022

Fecha de aprobación: 11 de abril de 2022

Resumen

Este trabajo indaga en la representación literaria de los afectos mediante un conjunto de recursos compositivos tales como la fragmentación y la discontinuidad narrativa en la novela *La isla de Fushía* de Irma del Águila. A través de sus relaciones intertextuales con las obras de Mario Vargas Llosa *La casa verde* e *Historia secreta de una novela* resaltamos cómo se ponen de relieve preocupaciones políticas ligadas al impacto ambiental (y afectivo) de los procesos extractivos. Nos interesa revisar la alternancia entre afecto y extractivismo a partir del despliegue de una cartografía del territorio amazónico, aunque tomando distancia del regionalismo literario de principios del siglo XX, develando cómo la inclusión de un mapa afectivo y geográfico tiene como finalidad la evocación del trauma personal y colonial, en tanto recuperación de las voces de la selva, más cerca del testimonio acerca del sometimiento a las condiciones impuestas por la injerencia del Capitaloceno que de su representación como exotismo vernáculo.

Palabras clave: afectos, extractivismo, fragmentación, regionalismo, trauma.


Matías Di Benedetto

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Licenciado y Doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Investigador en formación del Centro de Teoría y Crítica Literaria (CTCL) del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS) y profesor de Teoría Literaria en la UNLP. matias.n.dibenedetto@gmail.com

 <http://orcid.org/0000-0002-2413-667X>

*Artículo de investigación.

Citar: Di Benedetto, Matías. “Afectos y extractivismo en *La isla de Fushía* de Irma del Águila”. *La Palabra*, núm. 44, 2022, e13900  <https://doi.org/10.19053/01218530.n44.2022.13900>

Affects and Extractivism on *La isla de Fushía* de Irma del Águila

Abstract

This work investigates the literary representation of affections through a set of compositional resources such as fragmentation and narrative discontinuity in the novel *La isla de Fushía* by Irma del Águila. Through its intertextual relations with the works of Mario Vargas Llosa *La casa verde* [*The Green House*] and *Historia secreta de una novela*, we highlight how to address political concerns related to the environmental (and affective) impact of extractive processes. We are interested in reviewing the alternation between affection and extractivism, based on the deployment of a cartography of the Amazonian territory while taking a distance from the literary regionalism of the beginnings of the 20th century. So, the idea is to reveal how the inclusion of an affective and geographic map has the purpose of evoking personal and colonial traumas, the recovery of the voices of the jungle, more about the testimony about the subjection to the conditions imposed by the influence of the Capitalocene than of its representation in so much vernacular exoticism.

Keywords: affects, extractivism, fragmentation, regionalism, trauma.

Afetos e extrativismo em *La isla de Fushía* de Irma del Águila

Resumo

Este trabalho pesquisa a representação literária dos afetos por meio de um conjunto de recursos compositivos tais como a fragmentação e a descontinuidade narrativa no romance *La isla de Fushía* de Irma del Águila. Por meio das relações intertextuais com as obras de Mario Vargas Llosa *A casa verde* e *História secreta de uma novela* expõe-se como são sublinhadas preocupações políticas relacionadas como o impacto ambiental (e afetivo) dos processos extrativos. Interessa-nos revisar a alternância entre afeto e extrativismo a partir da mostra de uma cartografia do território amazônico tomando distância do regionalismo literário de inícios do século XX, revelando como a inclusão de um mapa afetivo e geográfico tem como objetivo a evocação de um trauma pessoal e colonial como recuperação das vozes da floresta, mais perto do testemunho acerca da submissão às condições impostas pela ingerência do Capitaloceno do que à sua representação como exotismo vernáculo.

Palavras-chave: afetos, extrativismo, fragmentação, regionalismo, trauma.

Introducción: extractivismo y solastalgia

Este trabajo tiene como intención fundamental el análisis de la novela de Irma del Águila *La isla de Fushía*¹. Tomamos como punto de partida de nuestra exposición la escenificación de los procesos extractivos que tienen lugar en varios pasajes de la ficción. Por un lado, se pone el énfasis en la figura de Juan Fushía, personaje dedicado al contrabando de caucho en la zona fluvial del Amazonas y, por otro lado, en las relaciones intertextuales que la novela de la escritora peruana establece con las obras de Mario Vargas Llosa tituladas *La casa verde* e *Historia secreta de una novela*. De esta manera, podrá observarse cómo se desprenden de dichas escenas ligadas al extractivismo dos aspectos llamativos: tanto la explotación de mano de obra esclava como la acumulación excesiva de capital se transforman en la plataforma enunciativa de la novela de del Águila, así como también de los discursos fundadores del imaginario amazónico (Pizarro 2011). Al respecto, podemos traer a colación una de las escenas más llamativas del cortometraje documental *Detroit's Rivera. The Labor of Public Art* de Julio Ramos² en la que se pone en primer plano, coincidentemente, una materia prima imprescindible de la novela de Irma del Águila. La consideración de los murales industriales pintados por Diego Rivera durante los años 1932 y 1933, para el Instituto de Arte de Detroit (a instancias de Edsel Ford, hijo del magnate de la industria automotriz), responde a la particular manera en que el caucho adquiere relevancia en una de las secciones de la obra del muralista mexicano, registrada por Ramos en su documental. El mural oeste alude a la imbricación entre trabajo y capital: un panel en blanco y negro subraya las relaciones entre el sur y el norte del continente americano, mediante la inclusión de un conjunto de trabajadores de las plantaciones de caucho y una gran embarcación, respectivamente. Este barco carguero, utilizado para transportar el producto de dichas actividades extractivas, es acompañado por una estrella con un rostro dividido en dos: una calavera que mira hacia el sur y el rostro de George Washington, referencia directa al billete estadounidense, hacia el norte.

El trasfondo histórico reconstruido en *La isla de Fushía* activa dicho dualismo entre trabajo y capital a partir de la figura de Juan Fushía, uno de los protagonistas de la novela de Mario Vargas Llosa *La casa verde*, publicada por primera vez en 1965, cantera temática y estética de la que abreva la configuración discursiva de la novela de del Águila. Este perso-

¹ El presente trabajo forma parte de un proyecto de mayor envergadura dedicado al estudio de la experimentación formal y la emergencia de una serie de materias primas en la narrativa peruana contemporánea. En el caso particular de este artículo abocado a la novela *La isla de Fushía*, de Irma del Águila, llamamos la atención acerca de la puesta en escena de materias primas como el caucho, con la intención de visibilizar una maquinaria socio-económica de carácter esclavócrata cuya centralidad se torna vital para los destinos de un modelo de extracción capitalista y sus diversas formas de expoliación de marcada herencia colonial. En este sentido, nos interesa detenernos en el tratamiento experimental de lo que consideramos el archivo económico por antonomasia en Latinoamérica, esto es, el oro de Indias, o bien, la extracción de materias primas entendidos como gestos inaugurales de la memoria histórica de los saqueos de riquezas naturales y su ulterior vaciamiento con destino europeo. La historia económica latinoamericana se vuelve, entonces, un archivo: a partir de él se despliegan episodios que sostienen constelaciones de sentido con escenas del presente y se busca, desde la dimensión simbólica que surge de la lectura del pasado, una aproximación crítica a la modernidad.

² Junto con los aportes de Tatiana Rojas y Martín Yernazian en el trabajo de edición y la música de Max Heath, este cortometraje documental de Julio Ramos obtuvo varios galardones: el Gran Premio en el *Festival Internacional de Documentales Santiago Álvarez, In Memoriam*, donde se llevó los premios de edición, banda sonora original y guion, el Premio al Mejor Corto Documental en *Ibiza Cinefest*, el tercer premio en la categoría documental en *United Latino International Film Festival* (USA) y el premio al mejor documental en la Competencia Iberoamericana de Shorts México del *Festival Internacional de Cortometrajes* en su 13ava edición en el DF.

naje funciona no solo como elemento organizador de una dispersión de fragmentos narrativos partícipes de un aparente caos expositivo, tal como sucedía en la narración de Vargas Llosa, según Castro Klarén (131), sino también, y más importante aún, como representante de los emprendimientos extractivistas ligados al caucho junto con, por mencionar solo dos, el cacique Jum y el gobernador Reátegui.

Esta vinculación con las particularidades de la economía cauchera subraya la cercanía de ambas ficciones respecto de los planteos del regionalismo narrativo de principios del siglo XX en Latinoamérica por dos razones. En primer lugar, la relación intertextual que establece *La isla de Fushía* con *La casa verde* e *Historia secreta de una novela* de Vargas Llosa cristaliza un encadenamiento capaz de sostener el despliegue argumental de la propuesta narrativa de del Águila; no solo por el protagonismo otorgado a uno de los personajes más importantes de la novela del autor peruano sino también, y con especial relevancia, por la recuperación de una característica propia de las novelas de los sesenta respecto de los inicios del regionalismo literario en Latinoamérica. Es decir, estas ficciones de mediados del siglo pasado develan los cimientos de una estructura narrativa típica de la novela de la selva al señalar la tematización de las mercancías extraídas del paisaje. Como señala Ericka Beckman:

Porque una mina no es un fenómeno geográfico natural, ni la selva una vez descubierta por el comercio del caucho tampoco, ni la llanura una vez que se entrega a la ganadería. En cambio, son espacios que se transforman en diferentes grados por la acción humana organizada por un imperativo específico: la producción de mercancías. Esto se vuelve especialmente importante cuando recordamos que la «naturaleza» nunca se encuentra fuera del ámbito del capital, especialmente en la Época de la Exportación Latinoamericana, donde este concepto formó la materia prima literal y figurativa de la modernización en la región (165, la traducción es nuestra).

De esta manera, se pone el foco en la concepción del capital como materia prima “literal y figurativa” (Beckman 165) de estas textualidades latinoamericanas. *La casa verde*, en consecuencia, es heredera de esta inflexión discursiva, así como también, por añadidura, lo es *La isla de Fushía*; deudoras ambas de la configuración inherente a la “commodity novel” (novela de materias primas) cuya especificidad radica en cómo “resume el predicamento neocolonial de los países latinoamericanos, en los que una sola mercancía parece impulsar la Historia nacional, independientemente de los agentes sociales” (Beckman 166, la traducción es nuestra). Al respecto, y en segundo lugar, puede decirse que las novelas regionalistas funcionan entonces como punto de partida de una “(eco)historia alternativa de la modernidad” (Andermann 178), así como también de una posible genealogía del Antropoceno que tiene su origen en dichas textualidades.

Sin embargo, en estricta oposición al reduccionismo conceptual que conlleva dicho término, optamos en este trabajo por la noción de Capitaloceno (Moore 45, Haraway 18) para

llevar adelante nuestra exposición³, ya que de esta forma puede abordarse no solo una estimación de la edad del capitalismo en tanto ecología-mundial del poder, sino también por la actualización del debate acerca del extractivismo como una de las prácticas del capitalismo que contribuyen a reformular la relación humano-naturaleza-poder. En este sentido, la concepción del extractivismo, derivada de la noción económica del término (Gudynas 15), refiere a formas de sustracción de bienes naturales en zonas periféricas que involucran un proceso de destrucción dirigido hacia el medio ambiente y los habitantes de las comunidades proveedoras de recursos.

En lo referido a la extracción del caucho puede decirse que la transformación de los paisajes en el contexto latinoamericano señala una modalidad del despojo representante de una doble caracterización: por un lado afianza su carácter destructivo en tanto plataforma de acción capaz de potenciar los esquemas de productividad –como fue demostrado por los emprendimientos de la Casa Arana según Pineda Camacho (76) y que detalla el propio Vargas Llosa en *El sueño del celta*– y, por otro lado, instala una reorganización de la concepción de la naturaleza ligada a la noción de “Cheap Nature” o “naturaleza barata” (Moore 12). Este abaratamiento de lo natural tiene sus manifestaciones más evidentes en el despliegue de las capacidades del capital para apropiarse del “trabajo/energía no remunerada de todas las naturalezas globales” (Moore 9, la traducción es nuestra). Pone en práctica un modo de organización socio-económico basado en un sistema laboral que hace de la utilización y superexplotación de fuerza de trabajo esclavo una parte sustantiva –y en varios sentidos decisiva– del modo de producción capitalista en el territorio latinoamericano a partir de la Conquista.

En relación con este tema, *La isla de Fushia* destaca una figuración literaria cuya particularidad radica en la construcción de una mirada acerca de las calamidades ambientales. Dicha asunción afectiva, traducible en términos de una visión catastrófica de los resultados de las relaciones extractivas del capital con la periferia del “sistema-mundo moderno”, siguiendo a Wallerstein (19), salta a la vista mediante la particular combinación de una actitud de solastalgia de la narradora, concomitante con la emergencia de procedimientos destinados a instalar la discontinuidad y la fragmentación en la novela. En esta novela este estado afectivo⁴ en el que se sumerge la narradora se contrapone a una mirada nostálgica del paisaje que fetichiza de manera ahistórica la naturaleza anticipando su propia mercantilización por parte de los procesos extractivos. Es decir, mediante este binomio conformado por una específica modulación de la experiencia subjetiva (ceñida al impacto ambiental de las prácticas extrac-

³ Esta categoría, además, permite la recuperación de los planteos del sociólogo argentino Horacio Machado Aráoz, quien sostiene que en 1545 el comienzo de la explotación del Cerro Rico de Potosí inaugura una época histórica signada por la instalación de un eje estructurador del mundo moderno. El aprovechamiento de dicha mina marca la irrupción de una nueva era geológica signada por la comprensión de Potosí como “principio” de una revelación: la naturaleza del extractivismo expone el mecanismo central del modo de producción capitalista centrado en la expropiación de materias primas, ya que se trata de “un patrón de organización colonial del mundo que hunde sus raíces en los orígenes mismos de la *acumulación primitiva*” (Machado Aráoz 43). La explotación de este yacimiento se vuelve entonces un mojón indispensable para pensar el comienzo del capitalismo a partir de esta revolución mineral.

⁴ Solastalgia es un neologismo creado por el filósofo y geógrafo australiano Glenn Albrecht quien lo describe como “la añoranza del hogar que se siente cuando todavía se está en él” (Klein 270). Mediante su implementación, Albrecht busca darle significado a la angustia, es decir, a la dimensión afectiva, que conlleva todo cambio ambiental.

tivas) y un conjunto de transformaciones del esquema ficcional, *La isla de Fushía* revisa la tensión entre afecto e ideología (Beasley–Murray 130) y su consecuente anclaje material.

Nos interesa en este trabajo indagar en lo que se visibiliza a partir de la representación literaria de los afectos que –más allá de su abordaje por parte de paradigmas científicos contradictorios, a partir de lo que se dio en llamar giro afectivo– pueden definirse como la capacidad de un cuerpo de afectar y ser afectado, según lo planteado por Baruch Spinoza (88) y retomado luego por Gilles Deleuze (49). Es decir, se hace hincapié en la interacción constante entre los cuerpos y en cómo este gesto promueve un proceso de afección factible incluso de ser historizado (Beasley–Murray 130). De este modo, mediante un conjunto de recursos compositivos destinados a poner de relieve preocupaciones políticas (Miller y Gold 679) ligadas en este caso al impacto ambiental (y afectivo) de los procesos extractivos, consideramos el relevamiento de las emociones como una instancia potable en términos del rastreo de una sobredeterminación dada especialmente por el contexto socio–político. *La isla de Fushía* inscribe en su ritmo compositivo una alternancia entre afecto y extractivismo a partir del despliegue de una cartografía del territorio amazónico que repite el abordaje de dicho escenario tal como sucedía en *La casa verde*, no solo mediante una matriz de legibilidad basada en lo heterogéneo que alude constantemente a lo selvático, sino también mediante la inclusión de un mapa (afectivo y geográfico) en ambas ficciones, como veremos más adelante⁵.

La relación entre el estado de solostalgia y las prácticas ligadas al extractivismo se visibiliza a partir del recorrido a través de la región amazónica en busca de la isla del cauchero Fushía. No solamente en tanto gesto inaugural de nuestra aproximación teórico–crítica a la novela⁶ sino que, sobre todo, por su exposición de las secuelas que esas actividades le imprimen al escenario selvático ya que, en definitiva, subraya tanto la irrupción destructora del capitalismo, así como también la evocación del trauma personal y, por ende, colonial (Rogers 129).

Des(h)echos

Esta doble valencia de la noción de trauma presente en *La isla de Fushía* responde a la expansión del componente autobiográfico⁷ y su convivencia con los embates de una supuesta

⁵ En relación con este tema vale aclarar que nos guiamos a partir de los aportes de Jonathan Flatley y su concepto de *affecting mapping*, él utiliza el término para “sugerir algo esencialmente revisable; cuando funciona es una tecnología para la representación en uno mismo de la propia vida afectiva históricamente condicionada y cambiante” (7, la traducción es nuestra).

⁶ Tal como señala Jon Beasley–Murray en *Poshegemonía. Teoría política y América Latina* este paralelismo se describe a partir de la definición del territorio americano no solo como proveedor de materias primas sino también por su capacidad para marcar “la imaginación occidental con una intensidad particular” ya que “las figuras que representan a la región se destacan por su carga afectiva” (129).

⁷ En una entrevista realizada a la autora se lee lo siguiente: “En *La isla de Fushía* regresé a un escenario familiar, Moyobamba, donde nació mi padre y mi abuela. Yo visitaba ese lugar con frecuencia. Y también he visitado la selva tanto para trabajos de consultoría como para temas académicos. Creo que la selva es un espacio límite, lo que lo convierte en algo altamente sugerente para la narración. Pero además es un espacio por explorar, que es distinto a decir que ‘está por conquistar’, porque la selva ha sido conquistada de una manera instrumental, construyendo carreteras de penetración para extraer sus recursos naturales y colocar colonos que vayan desplazando a las comunidades originarias. En lugar de tener esa actitud instrumental –promovida por el estado y también por el sector privado– sugiero una mirada de exploración y asombro, que también puede devolvernos algunas preguntas respecto a nuestras maneras de ocupar los espacios, de agotarlos, de construir o no vínculos en la sociedad” (2017).

modernización –asociada a las empresas extractivistas llevadas a cabo por el sujeto cauchero⁸– que actualiza los resabios del trauma colonial. Lo traumático, por tanto, apunta a lo personal así como también a lo específicamente histórico y puede pensarse en términos de repetición (y no reproducción) de un acontecimiento del pasado⁹. El relevamiento de un conjunto de acontecimientos relacionados con la biografía de la narradora así como también con las prácticas extractivas y sus consecuencias, eventos incorporados a la novela mediante la fragmentación (Rogers 136), tamizan la representación del imaginario amazónico. La doble vertiente narrativa que representa, por un lado, el trauma personal entendido como “origen” (La Capra 47) expuesto por la narradora mediante la ficcionalización de la biografía de la autora a partir de escenas de su infancia en Moyobamba o incluso a partir de las referencias a su antepasado, el cauchero Manuel del Águila y, por otro lado, el trauma colonial –actualizado a partir del modo de producción extractivista visible en ambas novelas– se aúnan en el final de *La isla de Fushía* a través de la confluencia de un representante de la explotación de mano de obra esclava y el acto de rememoración:

Con el *boom* del caucho, a finales del siglo XIX, un puñado de del Águila migró al este, fueron poblando aldeas y caseríos ribereños, comerciaron con indígenas rifle en mano y llegaron a Iquitos, que se convirtió para entonces en la nueva capital de la Amazonía, cosmopolita, excesiva, que acogía a los barones del caucho. En los años veinte, algún otro del Águila dejó Moyobamba y navegó de surcada, por el Marañón [...]. Ese mismo Manuel estaba unido a Cristina por un fino hilo de sangre (170).

La narradora asume como propia la mirada colonial sobre el paisaje, se sabe a sí misma ajena a lo circundante y en ese mismo gesto encuentra un posible parangón; no tanto con el régimen visual colonial que traduce territorios en materias primas, tal como sucede con *Fushía* o *Reátegui* sino, por el contrario, con una experiencia de lectura. Si “ella sola colonizaba, por decirlo así, los bosques y los ríos con la mirada de una intrusa” (174), su contemplación del paisaje tiene más que ver con dos perspectivas convergentes sobre el mismo objeto:

La mente de la periodista recaló en una lectura del colegio, *Los comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega [...] el joven mestizo no podía reconocer las estrellas negras del cielo de sus parientes maternos, descendientes de los reyes incas. Le señalaban manchas oscuras en el firmamento [...] la bóveda celeste traída por los conquistadores españoles. Avergonzado ante su familia indígena, confesaría en sus crónicas: “Y no las supe ver, por no saberlas imaginar” (15).

⁸ En *Amazonía. El río tiene voces*. Imaginario y modernización, Pizarro presenta una breve síntesis de la historia de la explotación del caucho en la Amazonía. Propone al sujeto cauchero como representante del impulso civilizatorio en constante roce con una supuesta noción de progreso de las naciones involucradas en las empresas extractivistas. Dice Pizarro: “En la construcción del sujeto cauchero la condición civilizatoria va unida a la noción de Patria, cuya valoración está ligada a un momento de reconocimiento y afirmación de las naciones, más aún, dentro de un espacio en el que las fronteras están siendo demarcadas en medio de tensiones políticas con los países limítrofes” (139).

⁹ Hal Foster glosa la aproximación al trauma realizada por Jacques Lacan en “El inconsciente y la repetición” con especial énfasis en lo real en tanto noción central para sus argumentos: “En este seminario, Lacan define lo traumático como un encuentro fallido con lo real. En cuanto fallido lo real no puede ser representado; únicamente puede ser repetido, de hecho debe ser repetido. “*Wiederholen*” escribe Lacan en referencia etimológica a Freud sobre la repetición, “no es *Reproduzieren*”; la repetición no es reproducción [...]. Más bien, la repetición sirve para tamizar lo real entendido como traumático (136).

Efectivamente, la narradora no encuentra la isla de *La casa verde* debido a la carencia de profundidad de su mirada. Al igual que Garcilaso, su limitación radica en la dependencia a una “atmósfera de ficción” organizadora del territorio que, al final, “se desdecía de sí mismo” (157). Si para el cronista mestizo Garcilaso de la Vega su forma de observar se asocia con un imaginario astronómico impuesto por la Conquista, en lo que concierne al régimen visual que ordena la perspectiva de la narradora su limitación depende directamente de la injerencia de la ficción por sobre la realidad selvática: “Cuando Cristina preguntaba a la gente local por una isla que escondía un harem de niñas y adolescentes [...] la población, que solo veía un islote habitado por servidumbre femenina que sudaba en la chacra, la espalda doblada empuñando el pico y la lampa, pasaba de largo” (154).

La exhibición desaforada del factor transtextual o “trascendencia textual” (Genette 10) es un elemento imprescindible no solo para la recuperación de dichas voces sino también para el abordaje de lo “real traumático” (Foster 133). Nos referimos a las relaciones intertextuales con *La casa verde*, *El sueño del celta* o *Historia secreta de una novela* de Mario Vargas Llosa, así como también a la fagocitación discursiva emprendida por la narradora sobre géneros tales como el periodismo narrativo, la historia familiar de los del Águila, las crónicas acerca del descubrimiento de la Amazonía, reseñas de eventos históricos del Perú (como el enfrentamiento entre indígenas y militares conocido como el Baguazo en el 2009 o la celebración del acuerdo fronterizo Sorroza–du Bois con Ecuador en 1981), publicaciones acerca del cultivo de orquídeas a partir de figuras como el naturalista Harry Blossfeld, o bien, filmes clásicos sobre la Amazonía como *Fitzcarraldo* de Werner Herzog. Se trata de un conjunto de fragmentos heterogéneos plegados a la representación del trauma¹⁰ y en paralelo al desentrañamiento del estatuto de realidad que concentra el fantasma de la novela:

De las circunstancias que rodeaban al personaje seguramente era la isla de Fushía la que más encendía la imaginación popular. Esa isla, señalaban las voces, estaba oculta en un lugar del bosque amazónico [...] seguía siendo un punto sin referencias geográficas precisas. Mantenía una realidad incierta, casi fantasmagórica. Y siguió siéndolo para Vargas Llosa: en *La casa verde* no es posible encontrar señas precisas del paisaje isleño, ninguna alusión que pudiera servir de orientación concluyente. La novela da cuenta, eso sí, de las fatigas de Fushía y Lalita, su mujer iquiteña, por alcanzar la isla bien guarecida en la agreste selva (*La isla de Fushía* 18).

La búsqueda de esta isla fantasmagórica funciona como una operación de lectura central para la ficción de del Águila: cristaliza la intersección entre el impacto del extractivismo de materias primas en el contexto histórico del Capitaloceno y el desborde emocional y afectivo de una narradora–protagonista que busca la representación del imaginario amazónico mediante la ficcionalización de los registros orales de la selva. En la siguiente cita puede verse cómo en la construcción de la perspectiva narrativa opera el concepto de solastalgia: llama la atención

¹⁰ La productiva relación entre trauma y fragmentación narrativa le permite a Charlotte Rogers analizar *La casa verde* bajo la óptica de los cambios históricos, económicos y culturales que permean la estructura ficcional y que motivan la utilización de recursos literarios novedosos: “Vargas Llosa no es ciertamente él mismo una víctima del trauma que describe; más bien encuentra en las técnicas vanguardistas, que toma prestadas de Faulkner y Joyce entre otros, la mejor expresión del trauma colonial de los personajes indígenas en la región del Alto Marañón en el Perú. La disparidad entre la convencional descripción inicial de Piura y la fragmentada, caótica descripción de Santa María de Nieva indica cómo la técnica narrativa de Vargas Llosa busca evocar el trauma colonial” (137, la traducción es nuestra).

su lamento ante los “surcos” trazados en el paisaje y el desvío de los ríos acompañado del derribo de bosques y el desmoronamiento de los cerros como consecuencia de los proyectos extractivistas:

No le extrañaba que el pasado o la narración que se hacía del pasado poblado de nativos y colonos no pegara en esos jóvenes indígenas y mestizos, que pasaban sin mirar [...]. Si algo quedaba en el relato que los colonos amazónicos hacían de su pasado era la nostalgia por la época del boom del caucho, el oro negro y su epítome, la saga de Fitzcarraldo [...] abriendo vías de acceso en la selva agreste, brigadas de peones indígenas torciendo el cauce de un río, dejando surcos de acceso a los impenetrables caños donde apenas se filtraban haces de luz, tumbando los bosques, rebajando los cerros, envueltos en las potentes arias de Verdi (163).

El progreso, entendido como acumulación de mercancías obtenidas a partir de la cancelación de cualquier vínculo entre sujeto y ambiente, funciona en *La isla de Fushía* como preámbulo, no solamente en lo que concierne al registro de continuidades con el regionalismo latinoamericano –y por ende con varios pasajes de la novela de Vargas Llosa dedicados al “negocio del jebe” (133)–, sino también del despliegue de voces y tonos del ambiente selvático, aspecto claramente presente en *La casa verde* que *La isla de Fushía* asimila y reconfigura. Esta interpretación del territorio selvático y de sus protagonistas recurre a una exposición basada en lo fragmentario cuya supeditación a las tensiones entre realidad y ficción, así como a la exposición intertextual, organiza finalmente un ensamblaje sonoro que tiene su epicentro en el cauchero Fushía. Si lo circundante “era una confusión sonora encerrada en una mente radial, la suya, con una antena incrustada en el oído que no le permitía recuperar el acogedor silencio” (140), la estrategia narrativa más viable para poner en consideración dicho bullicio discursivo se fundamenta en las alusiones a la ficción de Vargas Llosa.

Si bien la estética de lo fragmentario predomina en ambas novelas, la articulación entre ellas deja en evidencia cómo *La casa verde* e *Historia secreta de una novela* organizan el desarrollo de la ficción de del Águila a partir de la inclusión de una serie de pasajes; es decir, una transcripción de citas que se utilizan como núcleos argumentales expandidos. Este mecanismo intertextual fundamenta el armazón de la novela aunque se trate, en su mayoría, de pasajes tributarios y no suplementarios de *La casa verde*. Además de este esquema fundamental de la novela hay que destacar, como ya mencionamos, la inclusión de pasajes autobiográficos. Estos funcionan como interrupciones de la investigación acerca del paradero de la isla de Fushía. Dicha indagación se relaciona con el motivo literario del viaje apuntalado mediante dos archivos culturales relacionados con la selva: el viaje colonial y la mitología amazónica (Wylie 21). Si en *La casa verde* el recorrido que hacen Fushía y Aquilino funciona como marco de una narración que se fragmenta, tanto espacial como temporalmente, y que va desde la isla situada en el río Santiago hasta el lazareto de San Pablo durante treinta días, en *La isla de Fushía* se superponen dos travesías. Nos referimos al viaje emprendido por la narradora en busca de la isla del cauchero río arriba –en sentido inverso al recorrido de Fushía en por lo menos tres de las líneas narrativas que la novela aborda en *La casa verde*, según Kristal (19)– y la navegación río abajo de los últimos días de Fushía, tal como sucede en *La casa verde*. Existen también otras coincidencias entre ambas narraciones. En primer lugar, los avances de la modernidad no tienen lugar al interior de la topografía selvática apreciada

durante el último viaje de Fushía, tanto en *La casa verde* como en la ficción de del Águila. La representación de la travesía al revés del cauchero venido a menos, acompañado por Aquilino, muestra en *La isla de Fushía* una mirada recelosa del proyecto civilizatorio: “Se había dejado confundir por una casucha que flotaba en el río, a la deriva. Una imagen desconcertante que asoció con un rastro de vida urbana [...] La vivienda arrastraba una presencia fantasmagórica: el cascarón encerraba en una atmósfera opaca aquello que ya no estaba” (137).

En segundo lugar, para referirse a las distintas voces de la selva, los cincuenta y tres capítulos de la novela, breves y numerados, describen las idas y vueltas del relevamiento que hace la narradora acerca del estatuto de realidad de la isla de Fushía. Por ejemplo, los encuentros con el hijo de Fushía y con Jaime Nunes desembocan en un contraste de la versión reconstruida hasta ese momento de la narración:

La historia del cauchero Fushía se mecía con el vaivén de la nave. Así, pues, el anciano maestro de Nieva describió a un Fushía sosegado y provisto de una inesperada sensibilidad. El recio patrón del caucho encontraba en su tiempo libre el buen ánimo para cuidar de sus orquídeas que crecían en el huerto de su casa, en la localidad de Atalaya [...] El patrón fuerte del río Santiago que viajaba con la carabina al hombro y surcaba el pongo de Manseriche [...] el jefe de la mesnada que traficaba con el caucho y secuestraba niñas indígenas [...] custodiaba su vergel (42).

Este retrato de Fushía toma distancia del perfil violento que Vargas Llosa le endilga en su novela. Si el escritor peruano “recogió solo un rastro, las noticias que sobre el personaje llegaron a sus atentos oídos, aunque dispersas, agrandadas, variopintas” como se observa en *Historia secreta de una novela* al convalidar de esta forma que “Fushía y su isla eran apenas un rumor, la estela del motor de una lancha” (20), la estrategia narrativa central de *La isla de Fushía* toma por asalto dicha versión de lo acontecido. Al dismantelar la construcción ficcional de este personaje histórico puede decirse que el aspecto principal de dicha tarea se resuelve mediante lo que damos en llamar una mecánica del des(h)echo, de doble circulación en la novela: por un lado, confecciona una estética escrituraria basada en la reapropiación intertextual de un conjunto de discursos cuyo principal objetivo es poner a funcionar una economía textual dispuesta a la reutilización de diferentes fragmentos y, por otro lado, con esta noción ilustramos la dispersión como condición de posibilidad de los distintos relatos que giran alrededor del tópico de la isla de Fushía, versiones que paulatinamente se desintegran para dar lugar a otras:

¿La vieja historia de una isla remota donde moraban niñas y jóvenes mantenidas en cautiverio podría ser un relato fantástico alimentado en los caseríos indígenas, que circuló de boca en boca; un cuento que se masticaba entre dientes y se escupía en señal de asentimiento, se agrandaba a la luz de una fogata en la maloca comunal, bebiendo masato de yuca en un pocillo de calabaza que pasaba de mano en mano, quedaba retenido en la memoria y era llevado a la aldea vecina, otra población trashumante? [...] ¿Hubo realmente una isla? A esas alturas de la ruta ya no estaba tan segura (65).

Esta condición evanescente de cada una de las versiones que circulan por la novela de del Águila –recurso utilizado también por Vargas Llosa en su novela– deriva en su recelosa

consideración a través de mecanismos compositivos tales como la fragmentación de voces y escenarios, aunque siempre en relación directa con la travesía fluvial. De esta forma, el acercamiento al mosaico de historias concernientes al paradero de la isla de Fushía insinúa un callejón sin salida para la pesquisa de la narradora. A cuenta de este aspecto, es dable afirmar que la apreciación de las actividades extractivas llevadas a cabo por este cauchero persiguen la superación de la tambaleante búsqueda. Los proyectos extractivistas abordados de soslayo en *La casa verde* se desarrollan desde múltiples perspectivas en la novela de del Águila ya que funcionarían como indicios palpables de la ubicación real de esa isla.

Magia y geografía

Con la intención de extirparle su predominancia en lo que respecta a la existencia de dicho espacio geográfico, la narradora desacopla la íntima relación entre realidad y ficción, clave en la estética escrituraria de Vargas Llosa¹¹ para afianzar de dos maneras su idea de que la isla realmente existe. En primer lugar, revisa las escenas relacionadas con las actividades extractivas arraigadas en territorio amazónico buscando elementos empíricos que sostengan su hipótesis. Convalida para ello el testimonio de Sabino Petsayit, un antiguo representante de los reclamos de los aguarunas ante Fushía con la intención de “rastrear en su voz la voz de los peones indígenas, de los sirringueros y taladores al servicio del patrón. Y, quién sabe, dar con el rumor de las mujeres cautivas, encerradas en una isla recóndita” (*La isla de Fushía* 93). A partir de este encuentro, la narración pasa revista a un conjunto de actividades que van en detrimento del paisaje selvático. El capítulo veintiocho muestra cómo la narradora enfatiza en la diversificación de la “economía del recurso” (101) por parte de Fushía, quien se dedica no solo a la rapiña de caucho sino también a la tala de cedros y al cultivo de orquídeas. En segundo lugar, desentraña el andamiaje de endeudamiento destinado a la captación de mano de obra indígena. Si “los patronos eran los mágicos artífices del fetichismo de la mercancía del capital”, ya que “en la selva, la magia brotaba como la maleza después de la roza, siempre endémica” (102), la perspectiva narrativa afianza no solo el relevamiento de “los negocios sucios y peligrosos” (Vargas Llosa 134) asociados en *La casa verde* con los emprendimientos de Fushía, sino también el misterio de las mercancías para, finalmente, detenerse en la articulación entre magia y colonialismo¹².

Esta relación funciona como base explicativa de las expoliaciones inherentes a estos proyectos empresariales representados en *La casa verde* por Reátegui y sus allegados, ante los cuales, por ejemplo, Jum quiere sobreponerse mediante la organización de una cooperativa para comercializar el caucho. Recordemos al respecto las palabras del cacique en *La casa verde* cuando es amenazado por el gobernador de Santa María de Nieva: “Jum alza la cabeza,

¹¹ En su libro *La representación de la literatura en la ensayística de Mario Vargas Llosa*, Javier Morales Mena desentraña “la mecánica correspondencia entre la ficción y la realidad” al interior de la escritura vargallosiana. Para ello se detiene en “El arte de mentir” de 1984 del mencionado autor y señala que “en este ensayo se explica que la ficción es una estrategia del lenguaje literario cuya naturaleza es la de ser un híbrido compuesto por elementos que provienen de la realidad y de la imaginación, y que sufren un proceso de transformación según la lógica del montaje” (133).

¹² Específicamente, se trata de la implantación según Mazzoldi del “programa colonial de la *magic* en inglés y sin caracteres *ad hoc*” y en particular de una pregunta: “En lugar de creer que la magia dependa tan sólo de las tramoyas armadas por un pretendido papa negro, el colonialismo, habría que preguntarse qué pasa con la violencia de la magia” (6).

su ojo sano examina al Gobernador, su mano lo señala, su boca gruñe, y Julio Reátegui ¿qué había dicho?, y el intérprete: insultando, señor, tú diablo siendo, diciendo, señor” (165). El componente supersticioso, presente en las palabras de Jum, expone la relación entre el diablo y el fetichismo de la mercancía tal como se visibiliza en las relaciones de explotación, propias del modelo de producción extractivista, entre los patrones y la mano de obra indígena¹³. Por ende, el rasgo aparentemente mágico de la acumulación interminable de deudas, entendido como mecanismo de expoliación de los trabajadores, deriva en la desestimación del proyecto modernizador a nivel estatal que acompañó el desarrollo de las novelas de la selva¹⁴.

Si este modelo discursivo del que abrevan ambas ficciones se sostiene a partir de una fuerte injerencia de la cartografía selvática (Aínsa 46), es importante señalar la manera en que la insularidad surge como condición fundante de ambas ficciones, ya que expone cómo el aspecto geográfico se torna uno de los vasos comunicantes más llamativos entre *La isla de Fushía* y *La casa verde*, evidencia directa del “desplazamiento de la geografía fabulosa de la Edad Media a la geografía beligerante de la Edad Contemporánea” (Taussig, *Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje* 18). La mencionada beligerancia se suma a la constelación de conceptos destinados a iluminar los estragos del modelo de producción extractivo que cala hondo en la apreciación del paisaje selvático. La inclusión de los mapas en ambas novelas responde a motivaciones diferentes. Las dificultades para discernir los accidentes geográficos hacen del diseño cartográfico incluido en *La casa verde* no una representación fidedigna del paisaje sino más bien una inclinación a la opacidad del territorio:

La primera edición de *La casa verde*, aparecida en 1966, incluye un mapa que antes que una cartografía estricta del país brinda una orientación de la *geografía fantástica de la novela* armada con los trazos esenciales del Perú, la cordillera de los Andes que corta el territorio de norte a sur, con el Océano Pacífico y la costa desértica de un lado y la vasta llanura de la selva del otro, serpenteada por el Marañón y el gigante Amazonas [...] *La isla está arrojada en una latitud arbitraria, sin más asidero que la verosimilitud del relato* (*La isla de Fushía* 19, el énfasis es nuestro).

Esta “geografía fantástica de la novela” de Vargas Llosa se contrapone en el final de *La isla de Fushía* con otra representación de la zona selvática, específicamente de Iquitos, asociada con los últimos momentos de la vida del famoso ladrón de caucho:

¹³ En *El Diablo y el fetichismo de la mercancía*, Michael Taussig desentraña esta íntima relación entre magia y extractivismo con dos estudios de caso, uno dedicado a las plantaciones del Valle del Cauca en Colombia y otro acerca de las minas de Bolivia. Al referirse a la presencia del diablo en los discursos indígenas, señala que este es “el mediador” entre un concepto de fetichismo de la mercancía tradicional que colisiona con el implantado por el colonialismo ya que se da a través del “choque entre estos dos sistemas muy diferentes de producción e intercambio”. Esto es así “no sólo porque el diablo es un símbolo adecuado del dolor y los estragos que están causando las plantaciones y las minas, sino también porque las víctimas de esta expansión de la economía de mercado toman esta economía en términos personales y no de bienes de consumo, y ven en ella la distorsión más horrible del principio de reciprocidad” (64).

¹⁴ Sobre este tema en particular Andermann anota que “el modo de producción extractivo (que objetiva la naturaleza en materia prima y a sus habitantes en mano de obra explotable o en cuerpos femeninos invariablemente disponibles) es reivindicado por el discurso liberal-nacionalista precisamente al prometer y deferir simultáneamente su eventual superación. El proyecto de captura escritural de la voz selvática remite, entonces, a otro de índole política y económica” (229-230).

Y cada año el cerco de la selva se iba cerrando sobre el poblado flanqueado en el este por la margen izquierda del Amazonas; en el oeste, por las tierras cenagosas y las aguas de los ríos afluentes, el Nanay y el Itaya, que discurrían en dirección este, líneas que culebreaban la urbe selvática, la una por arriba y la otra por debajo [...] una existencia suspendida en la precariedad extrema (181).

El mapeo del territorio se apoya en una “fotografía aérea de 1972, tomada por la Dirección de Hidrografía y Navegación de la Marina de Guerra del Perú” (185). Su directriz se entiende no como una interpretación del paisaje fluvial fundamentada en la referida tensión entre realidad y ficción, tal como sucede en *La casa verde* a partir de los comentarios incluidos en *Historia secreta de una novela*¹⁵, sino más bien como representación de un mapa a punto disolverse, tal como sucede con Fushía.

Conclusión: un itinerario afectivo y político

En *La isla de Fushía* la propia pesquisa de la isla del cauchero traza un itinerario afectivo y político asentado no tanto en una cartografía de afán puramente descriptivo, como pudimos ver en la comparación de los anexos cartográficos que acompañan las ediciones de *La casa verde* de Mario Vargas Llosa y *La isla de Fushía* de Irma del Águila, sino más bien atravesada por las inflexiones de lo íntimo y la violencia de la penetración exógena en territorio amazónico.

Si en las novelas de la década del sesenta, herederas del formato regionalista, se ponía el énfasis en el capital como elemento fundante de la ficción, la novela que aquí analizamos repite dicho gesto compositivo aunque expone sus propias variaciones. En primer lugar, pudo observarse la manera en que la asunción de la solastalgia se convirtió en el centro irradiador de un posicionamiento narrativo marcado por la desazón y el desencanto ante el paisaje selvático y las consecuencias nocivas que tuvieron (y tienen) los proyectos extractivos. Es decir, la representación literaria de los afectos, en este contexto, subrayó el impacto psicológico de dichas acciones. En este sentido, la presencia del antepasado de la narradora, el cauchero Manuel del Águila, visibilizó la confluencia entre ambos aspectos de la narración, sobreimprimiéndole a lo estrictamente geográfico las desavenencias –productivas desde el punto de vista de la escritura del diario de viaje– entre el tono confesional y el reclamo político. Y, en segundo lugar, esta puesta en escena de las emociones trazó relaciones específicas con el contexto socio-político contemporáneo. La recuperación del personaje de Juan Fushía, epicentro de una de las secciones narrativas de la novela de Vargas Llosa, se transformó en el recurso fundamental para llevar adelante un intento de historización de los procesos extractivos a partir de los flujos afectivos. Reflejado a partir de la expansión narrativa de una

¹⁵ Luego de mencionar las tres imágenes más destacadas de esa “masa de cosas vistas y oídas” (9) durante sus dos expediciones a la Amazonía, las cuales funcionan como punto de partida de su novela (*La Misión de Santa María, Jum* y su idea de una cooperativa aguaruna, los datos acerca de Tushía, el bandido de ascendencia japonesa) junto con sus recuerdos de la visita a Piura (el mito de origen de la casa verde y la Mangachería), Vargas Llosa confiesa en *Historia secreta de una novela* su fascinación ante tamaño “material para contar” (15). Se trata, en definitiva, de la “materia prima” necesaria para sostener su narración: “Por ese tiempo empecé a descubrir esa áspera verdad: la materia prima de la literatura no es la felicidad sino la infelicidad humana, y los escritores, como los buitres, se alimentan preferentemente de carroña” (15).

biografía construida mediante la retórica del sujeto cauchero, el final de este personaje en *La casa verde* es el inicio de una entronización del componente afectivo que la voz narrativa de *La isla de Fushía* se encarga de exponer. En este sentido, pudo observarse la manera en que la apreciación del paisaje deja atrás el mito de la isla del cauchero y se alinea con una visión de las prácticas económicas y sus consecuencias. El montaje de la novela, pautado a partir de la fragmentación y la discontinuidad de la linealidad del relato, promueve mediante la mecánica del des(h)echo la recuperación de las voces de la selva, más cerca del testimonio sobre el sometimiento a las condiciones impuestas por la injerencia del extractivismo que de su simple representación en tanto exotismo vernáculo.

Referencias

- Aínsa, Fernando. *Los buscadores de la utopía*. Caracas, Monte Ávila, 1977. Impreso.
- Andermann, Jens. *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile, Metales Pesados Ediciones, 2018. Impreso. <https://doi.org/10.2307/j.ctvckq6jk>
- Beasley-Murray, Jon. *Poshegemonía. Teoría política y América Latina*. Buenos Aires, Paidós, 2010. Impreso.
- Beckman, Ericka. *Capital Fictions. The Literature of Latin America's Export Age*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013. Impreso. <https://doi.org/10.5749/minnesota/9780816679195.001.0001>
- Castro Klarén, Sara. "Fragmentación y alienación en *La casa verde*". En J. M. Oviedo (Ed.), *Mario Vargas Llosa. El escritor y la crítica* (pp. 129-143). Madrid, Taurus, 1981. Impreso.
- Del Águila, Irma. *La isla de Fushía*. Lima, Alfaguara, 2016. Impreso.
- Del Águila, Irma. (2017). "En literatura busco salir del terreno de lo obvio". *Librosami*. 24 de octubre de 2017. Web. 10 de enero de 2022. <https://librosami.pe/2017/10/irma-del-aguila-en-literatura-busco-salir-del-terreno-de-lo-obvio/>
- Deleuze, Gilles. *Spinoza: Practical Philosophy*. San Francisco, City Lights, 1988. Impreso.
- Flatley, Jonathan. *Affective Mapping. Melancholia and the politics of Modernism*. Cambridge (Massachusetts) y Londres, Harvard University Press, 2008. Impreso. <https://doi.org/10.4159/9780674036963>

- Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Akal, 2001. Impreso.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989. Impreso.
- Gudynas, Eduardo. “Extracciones, extractivismos, y extrahecciones: un marco conceptual sobre la apropiación de recursos naturales”. *Observatorio del Desarrollo*, núm. 18 (2013): 1-18. Web. 10 de diciembre de 2021. <https://ambiental.net/wp-content/uploads/2015/12/GudynasApropiacionExtractivismoExtraheccionesOdeD2013.pdf>
- Haraway, Donna. “Antropoceno, Capitaloceno, Plantacionoceno, Chthuluceno: Generando relaciones de parentesco”. *Revista Latinoamericana de Estudios críticos animales*, vol. 1 (2016): 15-26. Web. 27 de noviembre de 2021. https://www.academia.edu/35993801/antropoceno_capitaloceno_plantacionoceno_chthuluceno_generando_relaciones_de_parentesco
- Klein, Naomi. *Esto lo cambia todo. El capitalismo contra el clima*. Buenos Aires, Paidós, 2014. Impreso.
- Kristal, Efraín. *Temptation of the Word: The Novels of Mario Vargas Llosa*. Vanderbilt University Press, 1999. Impreso. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1vx29c5>
- La Capra, Dominick. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2005. Impreso.
- Machado Aráoz, Horacio. “Potosí y los orígenes del extractivismo”. *Voces en el Fénix*, vol. 8, núm. 60 (2017): 36-43. Impreso.
- Mazzoldi, Bruno. “El antropólogo que llegó del frío (carta abierta a Miguel Tausig)”. *3 en 1*, Popayán, Universidad del Cauca, 2018. Impreso.
- Miller, Karina y María Cisterna Gold. “Introducción a dossier sobre afectos”. *Revista Iberoamericana*, vol. 77, núm. 257 (2016): 675-683. Web. 14 de noviembre de 2021. <https://doi.org/10.5195/REVIBEROAMER.2016.7419>
- Moore, Jason. *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Oakland, PM Press, 2016. Impreso.

- Morales Mena, Javier. *La representación de la literatura en la ensayística de Mario Vargas Llosa*. Buenos Aires, Ediciones Katatay, 2019. Impreso.
- Pineda Camacho, Roberto. *Holocausto en el Amazonas. Una historia social de la casa Arana*. Bogotá, Editorial Planeta Colombiana, 2000. Impreso.
- Pizarro, Ana. *Amazonía. El río tiene voces. Imaginario y modernización*. La Habana, Casa de las Américas, 2011. Impreso.
- Ramos, Julio. *Detroit's Rivera. The Labor of Public Art*. Palenque Films, 2017. Web. 15 de enero de 2022. <https://vimeo.com/357527432>
- Rogers, Charlotte. *Mourning El Dorado. Literature and Extractivism in the Contemporary American Tropics*. Charlottesville y Londres, University of Virginia Press, 2019. Impreso. <https://doi.org/10.2307/j.ctvs09qxb>
- Spinoza, Baruch de. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid, Orbis, 1980. Impreso.
- Taussig, Michael. *El diablo y el fetichismo de la mercancía en Sudamérica*. México, Editorial Nueva Imagen, 1993. Impreso.
- Taussig, Michael. *Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje. Un estudio sobre el terror y la curación*. Bogotá, Editorial Norma, 2007. Impreso.
- Vargas Llosa, Mario. *La casa verde*. Barcelona, Seix Barral, 1986. Impreso.
- Vargas Llosa, Mario. *Historia secreta de una novela*. Barcelona, Tusquets, 2001. Impreso.
- Vargas Llosa, Mario. *El sueño del celta*. Buenos Aires, Alfaguara, 2010. Impreso.
- Wallerstein, Immanuel. *The Modern World-System: Capitalist Agriculture and the European World-Economy in the Sixteenth Century*. Nueva York, Academic Press, 1974. Impreso.
- Wylie, Lesley. *Colonial Tropes and Postcolonial Tricks. Rewriting the Tropics in the Novela de la Selva*. Liverpool, Liverpool University Press, 2009. Impreso. <https://doi.org/10.2307/j.ctt5vjhfr>