

LA
MAREALÉCTICA
DEL SALMÓN

Luke Thomley

Luke Thomley es egresado de la Universidad de Georgetown (licenciatura en Arte), Estados Unidos, y actual candidato a magíster en Estéticas Americanas en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Sus estudios se centran en el campo emergente global de los estudios poshumanos y animales. Le interesan las posibilidades radicales de estar en el mundo estudiadas por una nueva generación de académicos que trabajan en ecología profunda en los complejos y móviles intersticios de fronteras, latitudes y longitudes.

Es una mañana fría de noviembre a lo largo de los arroyos de la costa norte. La ciudad se llama Two Harbors y está ubicada en la región de los Grandes Lagos, en el estado de Minnesota, Estados Unidos. Esta ciudad está mayormente tranquila hasta el despertar de los pescadores y el inicio de sus actividades. Desde la ribera del lago Superior es posible apreciar la imponente silueta de un faro, referente costero para los navegantes. La construcción de este resistente hito, anclado en el macizo rocoso llamado Split Rock (Roca Partida), remonta su origen hacia principios del siglo veinte, debido a un incontenible vendaval registrado en el mes de noviembre de 1905, el cual fue causante de la destrucción de al menos treinta embarcaciones.

Cuando el Servicio de Faros de los Estados Unidos completó la estación de faros de Split Rock en el año 1910, esta pronto se convertiría en uno de los destinos más conocidos de Minnesota. Diariamente, con su ojo único y cansado, contempla las plácidas aguas del amanecer. El brazo principal del río Knife¹ se extiende por 38,5 km desde la fuente hasta la desembocadura, y fluye paralelo a la costa desde las proximidades de Two Harbors. Los rápidos y su característica tonalidad oscura se precipitarán para siempre hacia la mayor oscuridad del lago Superior. Mientras llegan los primeros destellos del día sobre la cara aún fría del río, es posible distinguir los fulgurantes vaivenes del lanzamiento de los hilos de las cañas de pescar, motivados por lugareños y su anhelo de alcanzar la preciada recompensa de conseguir los más grandes especímenes acuáticos.

1. El nombre de Knife River (río Cuchillo) es una preservación precisa de su nombre nativo ojibwe, Mokomani Zibi. Su nombre original probablemente se debió a las piedras largas y afiladas cerca de la desembocadura del río.

En este río se encuentra un observador. Permanece inmóvil, casi tan inmóvil como la imponente y vertical silueta del gigantesco referente de navíos. Los ancestros de este observador llegaron aquí gracias al programa iniciado para introducir a los de su especie, a mediados de la década de 1980, cuando alcanzaban hasta los quince kilogramos gracias a factores como la ausencia de la trucha de lago, lo que dejaba a sus antepasados en presencia de una generosa población de insectos,

larvas, ranas y otros peces para comer. Este observador desconoce que hace quince años los de su especie cesaron su viaje hacia el borde del río Knife. Este observador nunca nadará mar adentro, como la mayoría de sus primos lejanos. El recuerdo de los grandes pilares de sal de los antiguos salmones del

2. La especie de salmón del Pacífico, *Oncorhynchus tshawytscha*.

océano está casi perdido para él, como su nombre: *chinook* o salmón real².

A unos diez mil kilómetros de distancia, donde las mareas transcurren bajo el reflejo de las estrellas del hemisferio sur, un ser cautivo pariente del *chinook* se estremece ante el destello eléctrico de la luz fluorescente que rebota en las brillantes escamas verdes y rosadas de su espalda: la salmonera se abre para dar inicio al día. Ella mira las filas de redes circulares que bordean los pasillos iluminados de las instalaciones de cría de salmón en masa. Mira a los demás, que también se agitan con la ansiedad del amanecer. Ella no sabe, quizás, que acaba de llegar aquí, que es el resultado de años de investigación. Quizás no sabe que está atrapada, que su cuerpo presionado perpetuamente contra el cuerpo de otro la marca como prescindible en beneficio de la biomasa de alto rendimiento de los organismos manipulados genéticamente con la intención de hacerlos crecer el doble de rápido que el salmón convencional. De hecho, ella es un espécimen prescindible, si eso significa alcanzar la meta de producir cien toneladas de su tipo. Ella observa cómo sacan los cuerpos de la red todos los días. Se enferma poco a poco, producto de este hacinamiento. La enfermedad parece pasar por las instalaciones con tanta frecuencia y facilidad como las mismas olas. Desconoce que, tras su muerte, ostenta una reputación, destinada al *glamour* tenuemente iluminado de una cena a la luz de las velas, que deslumbrará a unos autodenominados paladares exquisitos, que será bautizada por refinados aceites, lujosas especias enlistadas en el papel grueso de los menús bajo el nombre de Patagonia.

En otro lugar, no lejos de ahí, a la llegada del ocaso, fractales de luz verde se proyectan hacia los espacios vacíos entre los dientes de un esqueleto e iluminan para una audiencia un espacio intermedio entre el río y el océano. Se escucha el canto de un *yoik*³ y en una pantalla es posible ver un hueso digitalizado que evoca una casa en forma de calavera.

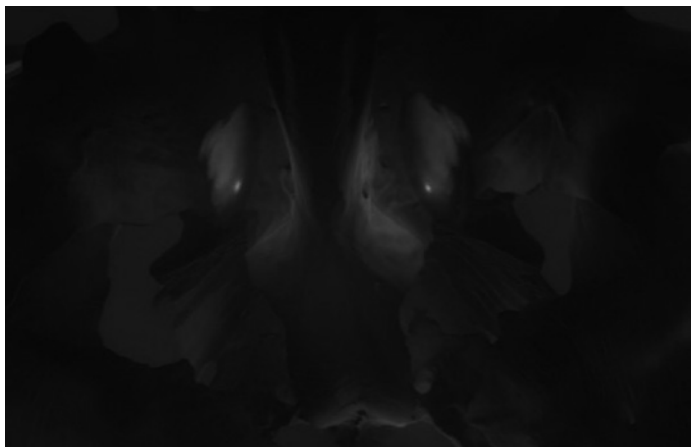
Así se abre la experiencia de realidad virtual de la obra artística *The Bone*⁴, creada por la artista Michelle-Marie Letelier en colaboración con el filósofo Martin Lee-Müller, para explorar la simple pero eterna pregunta sobre “¿quién soy yo?”. *The Bone* es una instalación destinada a transportarnos a las corrientes de la consciencia del salmón silvestre y sus parientes presos por la acuicultura. En ella se abordan cuestiones ecológicas y éticas relacionadas con el rápido crecimiento del comercio mundial del salmón, a través de un periscopio en el mundo vivo del cráneo del salmón⁵, es decir, por medio de un movimiento de la mirada que corresponde a un cambio de escala y contexto. La instalación explora los ciclos de vida del salmón criado en libertad y del salmón cautivo: el primero, un nómada marcado por viajes de gran distancia, y el otro, un *cyborg*⁶, atrapado geográficamente y biológicamente. En este escenario, la audiencia está sujeta a un constante cambio de perspectiva. Uno se encuentra tanto con el salmón individual como con la especie en su conjunto, en el río y en el océano; con el salmón biodiseñado y el orgánico, el cuerpo cautivo y el libre. Dentro de la pieza, la palabra *cultura* se desdobra en su uso literal y metafórico. La cultura como cultivar algo, en el sentido biológico y literal del término, y también la cultura como la metáfora que abarca los aspectos de la vida cotidiana entre grupos de personas. Letelier y Müller cuestionan la división entre las inteligencias –humanas versus no humanas– que establecemos en nuestras ideas sobre cultura y naturaleza, al presentar el impacto devastador del cultivo

3. Nombre dado a un tipo de canto especial utilizado por el pueblo lapón.

4. Esta obra desafía lo que significa ser salmón y ser humano en narraciones que abordan cuestiones éticas y ecológicas relacionadas con el cultivo del salmón y su domesticación.

5. Michelle-Marie Letelier, *The Bone*, 2019-2021. <https://www.artificialrome.com/the_bone.php>

6. Acrónimo en inglés de *cyber* (cibernético) y *organism* (organismo): *organismo cibernético*. Criatura compuesta de elementos orgánicos y dispositivos tecnológicos.



Michelle-Marie Letelier. *The Bone / Phase 1*. Vimeo, 2019, captura de pantalla.

global del salmón. Por lo tanto, esta práctica artística problematiza la experiencia misma de ver *The Bone* separado de su contraparte biológica, es decir, como simplemente un artefacto de la cultura artística. Esta problematización se lleva a cabo través de la introducción de un tercer organismo cultivado: el salmón diseñado biológicamente, el salmón en la salmonera, uno tanto real como virtual, tanto artístico (creado) como orgánico (criado).

Esta oscilación de la perspectiva exige métodos alternativos. Nuno Marques⁷ señala que la ecocrítica reciente se ha alejado de la simple demostración de la interconexión de lo humano con el mundo físico, yendo aún más lejos, hacia una incorporación más compleja de “género, clase, raza y colonialismo, estudios de la globalización, estudios de animales, materialidad, justicia ambiental y estudios poscoloniales”. Así, en lugar de preocuparse simplemente por los desafíos de la representación ambiental en los medios culturales, la ecocrítica contemporánea requiere que tomemos en cuenta el dinamismo y las características inherentes de los ecosistemas vinculadas a una realidad rizomática⁸, una historia más enredada. Por lo tanto, el mar no puede imaginarse simplemente como una naturaleza no humana universalizada, sino que debe reconocerse desde una mirada histórica y geográfica, que prevea transformaciones. La ecocrítica requiere entonces de un sentido de marealéctica: el método analítico desarrollado por el poeta e historiador caribeño Kamau Brathwaite para referirse al “movimiento del agua sobre la que ella [nuestra abuela] camina, viniendo de un continente/continuo, tocando otro y luego retrocediendo (‘leyendo’) desde la(s) isla(s) hasta el quizá caos creativo de su(s) futuro(s)”⁹. Stefanie Hessler ha descrito el neologismo *marealéctica*, de Brathwaite, como la formulación de una forma diferente de relacionarse con los

7. Nuno Marques, *Atmospheric and Geological Entanglements: North American Ecopoetry and the Anthropocene*, Umeå, Umeå University, 2020, p. 10.

8. *Rizoma* es un concepto filosófico desarrollado por Gilles Deleuze y Félix Guattari en su proyecto *Capitalismo y esquizofrenia*. Es lo que Deleuze llama una “imagen de pensamiento” basada en el rizoma botánico, que aprehende las multiplicidades.

9. Edward Kamau Brathwaite, *Conversations with Nathaniel Mackey*, p. 34 (traducción del autor). <<https://markharrisstudio.com/kamau-brathwaite-conversations-with-nathaniel-mackey/>>

océanos, desde una cosmovisión oceánica que, al disolver las maneras predominantemente terrestres de pensar y vivir, intenta fusionar la estabilidad de la tierra con la fluidez rítmica del agua y el ininterrumpido avance y retroceso de las mareas¹⁰. Elizabeth DeLoughrey y Tatiana Flores, quienes abordan la lógica de la creación de conocimiento, tan a menudo enraizada en lo visual, definen la ontología submarina “como una especie de inmersión submarina e intimidad oceánica que está constituida por una ontología enredada de difracción”¹¹. DeLoughrey y Flores se basan en el concepto de una estética de la difracción que es producto de diferentes patrones, como lo describe Donna Haraway, abogando por una marealética que distorsiona o difracta las lógicas visuales de la representación del océano. A medida que la luz se curva en el agua, la marealética nos aleja de lo lineal y nos acerca a los patrones de difracción, ya que registra la historia de la interacción, la interferencia, el refuerzo y la diferencia. Se pone atención en la heterogeneidad de la historia, no en los orígenes. Las marealéticas nos ofrecen la oportunidad de abordar la brecha naturaleza-cultura desde una lógica que incorpora la alteridad y los límites de la construcción del conocimiento, poniendo la atención en las formas en que nuestro propio entendimiento tiende a difractarse en torno a un objeto, revelando con ello solo la silueta de un todo.

Sin embargo, ¿cómo utilizar esta marealética en el caso específico de las aguas del Pacífico y del Atlántico Norte? Chus Martínez¹² destaca las formas complejas en que formamos nociones de división y relación entre cultura y naturaleza. Martínez abre su ensayo con la exclamación “¡No se deben tomar peces de las profundidades!”, y con ello identifica una polarización entre los imaginarios sobre el río y el océano. Martínez escribe que, en su caso personal, ella ve “los ríos como menos naturales que los océanos”¹³. Habiendo yo mismo crecido a

10. Stefanie Hessler (ed.), *Tidalectics: Imagining an Oceanic Worldview through Art and Science*, Cambridge-Londres, MIT Press y TBA21-Academy London, 2018, pp. 31-80.

11. Elizabeth DeLoughrey y Tatiana Flores, “Submerged Bodies. The Tidalectics of Representability and the Sea in Caribbean Art”, *Environmental Humanities*, vol. 12, n.º 1, 2020, pp. 132-166 (138) (traducción del autor).

12. Chus Martínez, “Fishes Should Not Be Taken from the Deep!”, en Stefanie Hessler (ed.), *op. cit.*, pp. 181-188.

13. Elizabeth DeLoughrey y Tatiana Flores, óp. cit.

14. Donna Haraway y Thyrza Goodeve, *Modest_Witness@Second_Millennium. FemaleMan_Meets_OncoMouse. Feminism and Technoscience*, Londres, Routledge, 2018, p. 34.

15. Chus Martínez, óp. cit., p. 181.

orillas del Mississippi, puedo entender la intuición de Martínez. Mis primeros encuentros con el mar inspiraron algo de talasofobia, así como una sublime interconexión de una manera que nunca había experimentado en el río. De hecho, los ríos tienen una relación particular con la humanidad que a menudo no se ve con la misma otredad y poder puro del océano; sin embargo, como señala

Martínez, esto demuestra ser una división problemática en las humanidades azules (estudios del territorio, pero desde el mar) y otros campos de la crítica oceánica contemporánea. Esta división surge “de nuestra ostensible necesidad de dividir los entornos en componentes culturales y naturales”¹⁴, y es esa polarización misma la que desafían los artistas.

La experiencia que ofrece *The Bone* da centralidad a la mirada imaginaria del salmón, y nos permite profundizar en las disputas desordenadas de la perspectiva ecocrítica contemporánea, ya que este pez desestabiliza la división (tanto literal como figurativa) abordada por Martínez¹⁵. Al ocupar los espacios de agua dulce y salada, salvaje y confinado, el salmón flota entre las esferas de la naturaleza y la cultura, moviéndose en la superficie y en las profundidades. Partiendo de la experiencia de *The Bone*, argumento en favor de una comprensión más acuosa de la naturaleza y la cultura, así como de la biosfera y la tecnosfera producto de la modernidad. Más bien, debemos resaltar el carácter complejo de la vida moderna, lo cual exige nuevos vocabularios para abordar las diferentes espacialidades entre agentes humanos y no humanos en el Antropoceno.

Una de las formas más pertinentes en que las humanidades y la ecocrítica han intervenido sobre nuestros conceptos de naturaleza y cultura ha sido abordando las deficiencias de la retórica del Antropoceno, severamente limitado en su alcance y caracterizado por “la falta de compromiso con las perspectivas poscoloniales y originarias, [que] moldeó el discurso antropocénico, para reivindicar la novedad de la crisis en lugar de

16. Donna Haraway y Thyrza Goodeve, óp. cit., p. 273.

17. Véanse imágenes de la instalación en el siguiente enlace: <<http://michellemarieletelier.net/work/5-kilograms-of-eye-opener/>>.

18. Los sami (también conocidos como pueblos lapones o saamis) habitan en Laponia, una región que se extiende por el norte de Noruega, Suecia, Finlandia y la península de Kola, al noroeste de Rusia.

estar atento a la continuidad histórica del despojo y el desastre causado por el imperio”¹⁶. Letelier se acerca al salmón desde la poesía y, en particular, desde la poesía indígena escrita sobre el tema. La exposición individual de Letelier 2019-2021, “5 Kilograms of Eye-Opener”¹⁷, ofrece una nueva presentación de variados proyectos que conformaron la pieza *Transpose*, de 2016. Compuesto por proyecciones de video puestas en escena, instalación de objetos, trabajo en

papel y sonido, el espectáculo es expansivo en su alcance. Letelier incluye el poema de la escritora sami¹⁸ Karasjok G. Balke *El salmón y el carbonero* como una herramienta introductoria a su investigación artística sobre el salmón.

Era en otoño, cuando el salmón ya había terminado de echar huevos y se había ido río abajo.

Luego se encontró con el pez carbonero, que nadaba.

El salmón le preguntó:

–¿A dónde vas?

–Voy río arriba –dijo el carbonero.

–¿Te vas río arriba? ¿Qué tipo de apariencia tienes en el río?

–Tengo una apariencia bastante hermosa –dijo el carbonero–. También tengo un lado brillante.

–No tienes grasa –advirtió el salmón.

–Tengo grasa en el hígado –respondió el carbonero.

–¡Oye, oye, y con esa gordura te vas río arriba! Un poco más de grasa tenía yo en la carne cuando subí, pero ¡mira cómo me he quedado!

El carbonero comenzó a pensar: “La grasa del hígado probablemente no me mantenga hasta la altura del nacimiento del río”.

Y luego se devolvió y no dejó más en su camino. El lugar donde se conocieron todavía se llama Seistry, cerca de Seida¹⁹.

El poema de Balke constituye una didáctica experimental para la constelación de obras que operan en “5 Kilograms of Eye-Opener”. Ciertamente, la pieza alerta a la audiencia sobre el salmón antropomorfizado, cuya presencia es constante en su obra, y enfatiza la relevancia cultural del salmón desde la perspectiva del pueblo sami. Históricamente, la pesca del salmón ha proporcionado una importante fuente de sustento para los samis y ha formado durante mucho tiempo la base de su cultura e identidad²⁰. El poema también recontextualiza las obras individuales de Letelier, artista chileno-alemana contemporánea, como si estuviera siempre en conversación con una criatura que está completamente sumergida en una geografía tanto histórica como cultural. La obra podría existir en cualquier galería de arte moderno, pero también dentro de una tradición más larga de creaciones narrativas orales en las que el salmón es el protagonista.

Sin embargo, lo anterior no quiere decir que el salmón sea de ninguna manera una figura fija. De hecho, si analizamos el poema desde el paradigma marealéctico, se nos presenta como un texto difractado en la perspectiva, con dos protagonistas y la voz poética, pero también con una forma de difracción que une la antropomorfización de los peces y la poesía sami traducida al español. La

19. Brita Pollan y Just Knut Qvigstad, *Samiske beretninger*, Oslo, Aschehoug, 2005 (traducción del autor).

20. Solveig Joks y John Law, “Sámi salmon, state salmon: TEK, technoscience and care”, *Sociological Review*, vol. 65, n.º 2, 2017, pp. 150-171.

totalidad del poema, tal como se nos presenta en “5 Kilograms of Eye-Opener”, nos llega con una recontextualización del poema original y nos trae puntos de vista difractados. En el poema de Balke, el salmón se caracteriza como una especie de transeúnte en la carretera inagotable del río. Su conversación con el pez carbonero es, de hecho, un recuento de su propio viaje río arriba, en una temporada anterior y con los cambios en su cuerpo a lo largo de su extenso viaje. Lo crucial aquí es la incorporación de lo no representacional. El salmón del poema de Balke subraya el marcado contraste entre la experiencia vivida del salmón salvaje y la del carbonero o salmón cultivado, tal como se imaginó en *The Bone*. Mientras que el salmón salvaje crecerá alimentándose de insectos y otros organismos de su ecosistema, intercambiando las ofertas del río por las amplias opciones del océano, el salmón cautivo tiene un futuro preestablecido de acuerdo a las fuerzas de la economía de mercado, supeditando su bienestar y calidad de vida al aumento de la producción determinada por la oferta y demanda.

El salmón cultivado recibirá un compuesto específico para maximizar la cantidad de ejemplares, sometidos a una constante alteración como consecuencia de la manipulación genética y el exacerbado suministro de antibióticos. El objetivo de tales técnicas es atenuar las consecuencias físicas derivadas del hacinamiento y de las constantes agresiones entre ejemplares, que precisamente están causadas por el estrés que conlleva la falta de espacio. Inevitablemente, esta alteración tiene consecuencias que en ocasiones son devastadoras, ya que también fomenta la proliferación de algas nocivas, lo que retroalimenta el círculo dañino producto del incremento de fármacos para tratar las infecciones bacterianas. Así, el salmón del poema de Balke se imagina como parte de un ecosistema natural, mientras que su contraparte, el salmón manipulado, se construye desafiando las implicaciones ecológicas. Si bien los dos salmones comparten un origen, se difractan biológica, experimental y ontológicamente entre el hábitat natural y la salmicultura, entre el *cyborg* del consumismo fluvial y marítimo y el flujo y reflujo del ciclo de vida del salmón salvaje. Frente a la identidad divergente del pez, la audiencia es estimulada a

una reacción política ante la pieza. De hecho, “5 Kilograms of Eye-Opener” involucra “una especie de inmersión mareal que exige responsabilidad y praxis en lugar de una observación neutral y distante”²¹. Como espectadores, imbricamos la narrativa económica y ecológica que se configura en torno al salmón a través de un cuestionamiento de la genealogía del salmón. ¿Cómo llegamos hasta aquí?

Esta pregunta es de crucial importancia en el país de Letelier, Chile, que se ha convertido en el segundo mayor productor de salmón del mundo²². En los primeros años del siglo XX, los balleneros noruegos y chilenos buscaban iluminar las calles de las ciudades europeas con la extracción y exportación de aceite incandescente recolectado de los cetáceos. Solo unas pocas décadas después, cuando la caza de ballenas fue prohibida casi a nivel mundial después de la Guerra Fría y al borde de la extinción de los cetáceos²³, floreció la industrialización de las salmoneras en Chile. La siembra de cultivos de salmón para su posterior extracción en forma masiva mantiene los intereses financieros de Noruega en las aguas del sur de Chile. De hecho, el productor de salmón más grande del mundo, Mowi, una empresa con sede en Noruega y con numerosas salmoneras en Chile, continúa este hilo histórico a través de su papel como actor clave en la producción de productos marítimos en Chile.

21. Elizabeth DeLoughrey y Tatiana Flores, *op. cit.*, p. 139.

22. Anders Furuset, “These 15 Salmon Farmers Produced Half of the World’s Farmed Salmon Supply in 2021”, *IntraFish*, 29 de abril de 2022. <<https://www.intrafish.com/processing/these-15-salmon-farmers-produced-half-of-the-worlds-farmed-salmon-supply-in-2021/2-1-1209012>>

23. Daniel Quiroz, *Soplan las ballenas. Historias sobre la caza de cetáceos en las costas de Chile*, Santiago, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2020.

24. Kathryn Yusoff, *A Billion Black Anthropocenes or None*, Mineápolis: University of Minnesota Press, 2018, p. 60.

Esto, por supuesto, no excluye el impacto actual (e igualmente polémico) de las salmoneras de propiedad chilena.

Es indudable el impacto ecológico de la introducción del salmón en las aguas chilenas, y en especial en las comunidades indígenas, siempre marginadas dentro del discurso del Antropoceno²⁴.

25. Néstor Ítalo Carrera, "Breve historia de la acuicultura y salmonicultura en el sur de Chile (1856-2000)", *Revista Territorios y Regionalismos*, n.º 3, 2020, pp. 36-49.

26. Véase el reporte de la revista *AQUA* del 2019: <<https://www.aqua.cl/reportajes/pesca-artesanal-salmonicultura-estrechando-la-relacion/>>.

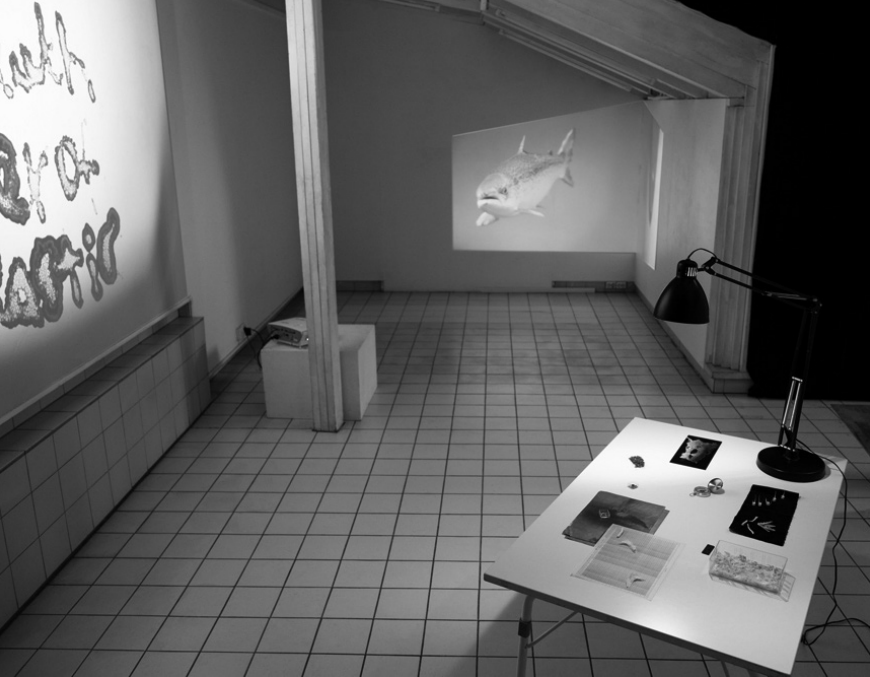
27. Véase: <<https://www.aqua.cl/reportajes/pesca-artesanal-salmonicultura-estrechando-la-relacion/#>>.

28. Meritxell Freixas, "El impacto de cultivar salmones en el Pacífico Sur", *El País*, 18 de octubre de 2019. <<https://elpais.com/elpais/2019/08/14/planeta>>.

29. Véase: <<https://www.salmonexpert.cl/article/pescadores-artesanales-podrn-realizar-capturas-accidentales-de-salmon/>>.

En el sur de Chile, en medio de ambientes tatuados de mitos y leyendas que configuran identidades únicas de las más diversas formas (brujos, animales, narraciones míticas), se ha configurado un imaginario que perdura en el tiempo²⁵. Al igual que los samis, las comunidades indígenas de Chile, como los huilliches, tienen una profunda historia con las aguas del territorio, así como con la pesca. La antropóloga Carola Flores, en una conversación en la Universidad de los Lagos, comentó que el hallazgo de "anzuelos, conchas y cañas de pescar dan cuenta del patrimonio cultural de la costa de Chile"²⁶. La pesca artesanal ha definido durante mucho tiempo las regiones del sur del país. Dentro de la región de Los Lagos se encuentra el sitio arqueológico Monte Verde, con artefactos de más de 14 000 años de antigüedad que nos dan una idea de la importancia de los bienes marinos en la pesca artesanal durante miles de años²⁷. La llegada de las salmoneras ha alterado significativamente las formas de vida de comunidades específicas.

Las fincas del sur quedaron desocupadas a medida que más pobladores rurales se trasladaban a las florecientes ciudades pesqueras: "los campesinos se convirtieron en pescadores y trabajadores asalariados, lo que modificó mucho la dinámica intercomunitaria"²⁸. La crisis del uso excesivo de antibióticos y la fuga de innumerables salmones también han complicado las prácticas de pesca artesanal. Hasta hace muy poco estaba permitido sancionar con multas a los pescadores artesanales que atraparan accidentalmente los peces escapados de las salmoneras²⁹. A partir del rápido crecimiento de la pesca industrial del salmón en 1974, las aguas del sur de Chile se encuentran cada vez más salpicadas por la inquietante arquitectura de las salmoneras. Estas aguas se caracterizan por anillos circulares



Michelle-Marie Letelier, "5 Kilograms of Eye-Opener".
<<http://michellemarieletelier.net/work/5-kilograms-of-eye-opener/>>.
Cortesía de la artista.

que denotan la presencia de miles de peces, separados de las aguas abiertas. Son espectáculos de violencia ecológica que seccionan la costa natural desde infraestructuras de redes y metal que forman enclaves marinos, no-zonas económicas o *aqua nullius* del biocomercio, mientras que, en general, para Chile la cría de salmón ha representado una amenaza para la pesca artesanal y los entornos ya en peligro de extinción.

Retornando al pueblo sami, la figura del bien marino ha sido fundamental para la comunidad. En los días de redacción de este artículo, los pueblos kawésqares han solicitado al Gobierno de Chile que declare la Reserva Nacional Kawésqar como un parque nacional sin salmoneras. En una carta de 2019 dirigida a los reyes de Noruega en su visita a Chile, los pueblos kawésqares escribieron que “hoy, los antiguos ganaderos, mineros y balleneros, cazadores de nutrias y lobos marinos han sido reemplazados por un pequeño número de megaempresas salmoneras integradas al sistema financiero internacional”³⁰.

La expansión de los monocultivos industriales de salmón y sus prácticas destructivas en nuestros territorios están causando profundos daños. Así lo evidencia la existencia de 168 granjas en condiciones anaerobias que implican falta de oxígeno disuelto en las aguas adyacentes a las balsas jaula, como consecuencia de la contaminación orgánica por heces y alimentos no consumidos que caen al fondo del mar. Esto está terminando con la existencia de vida marina nativa en las columnas de agua³¹.

El salmón adquiere así un significado múltiple que está marcado por el movimiento marítimo a través de las aguas y del tiempo. En el trabajo artístico de Letelier vemos tanto el contexto natural del salmón como la biomasa recontextualizada y reconfigurada de la industria de su

30. “Comunidades kawésqar solicitan que reserva nacional en el sur de Chile sea declarada parque nacional sin salmoneras”, *Ladera Sur*, 14 de junio de 2022. <<https://laderasur.com/estapasando/comunidades-kawesqar-solicitan-que-reserva-nacional-en-el-sur-de-chile-sea-declarada-parque-nacional-sin-salmoneras/>>

31. “En medio de protestas por salmoneras, reyes de Noruega recibieron las llaves de la ciudad”, *El Magallánico*, 30 de marzo de 2019. <<https://elmagallanico.com/2019/03/en-medio-de-protestas-por-salmoneras-reyes-de-noruega-recibieron-las-llaves-de-la-ciudad>>

cultivo. El salmón tiene una importancia crucial para ciertos ecosistemas y es un presagio de fatalidad para otros. Lo que resulta de particular importancia aquí son las formas en que las prácticas tecnológicas modernas han desdibujado las líneas entre la alimentación y la toxicidad, la fauna natural y los desechos. El salmón ocupa ambas categorías extendiéndose en diversos contextos a medida que afecta o transforma los ecosistemas. Esto se evidencia en varias de las piezas que Letelier incluye en “5 Kilograms of Eye-Opener”. La obra *Luossa*, que significa ‘salmón’, está compuesta por un díptico de desechos de cobre, corales y acrílico sobre papel gofrado Somerset de 210 g. Los hilos de coral deletrean “Luossa”, mientras que trozos blancos de coral muerto pesan sobre el papel gofrado desdibujando el texto como si estuviera sumergido en agua.



Michelle-Marie Letelier, *Luossa*. <<http://michellemarieletelier.net/work/luossa/>>. Cortesía de la artista

El uso de material en *Luossa* es de crucial importancia. El cobre, que es la mayor exportación de Chile después del salmón, y el coral se vinculan en esta obra en que ambos son marcados por sus implicaciones dentro de la industria marina, el mercado internacional de recursos naturales y los sistemas de extractivismo y exportación en Chile. La pieza también está acompañada por otro texto joik, una recreación de *Luossa juoigan*, que se registra en el libro de Otto Rinner:

El salmón, ese pez fuerte ypreciado,
nada por el fondo del río.

Por toda la Tierra habría seguido el río Tana
si ese es el rumbo a seguir.

Una vez más, nada el largo camino para llegar a la
fuente,
su piel se oscurece y deja de comer.

Una vez más, vuelve al gran océano de donde vino,
donde abundan los salmones.

Una vez más, brilla en el agua,
cuando regresa a sus propios mares.

Allí encontrará arenques para alimentarse
hasta volverse a engordar,
y de nuevo, mirar a su viejo yo³².

32. Puede leerse el poema aquí: <http://michellemarieletelier.net/type-of-work/salmon/>
(traducción del autor).

El poema tiene mucho en común con el de Karasjok G. Balke, en el sentido de que trata poéticamente la trayectoria de la vida del salmón salvaje como una especie de odisea cíclica, aunque notablemente el salmón está solo, sin el acompañamiento del pez carbonero. La yuxtaposición del joik al uso de desechos de cobre y corales muertos crea una discordancia entre las dos realidades del salmón, al mismo tiempo que identifica el enredo global de los procesos extractivistas, ya que el uso de un texto indígena del pueblo sami crea un paralelo con la crisis. El cultivo del salmón plantea que la explotación de peces con fines de lucro tiene prioridad sobre el mantenimiento y preservación de la tierra sagrada y los conocimientos ancestrales. Esto se hace aún más explícito cuando se considera que la minería del cobre en Chile ha tenido un papel formativo en el régimen colonial. En Chile “las comunidades campesinas e indígenas, ubicadas en aquellas zonas sujetas al extractivismo, experimentan la persistencia de órdenes coloniales que inciden en sus dinámicas socioculturales sobre la naturaleza, y las colocan en una condición de subordinación frente a prácticas y discursos hegemónicos”³³. Escribir *Luossa* con desechos de cobre sugiere la necesidad de un diálogo sobre el uso de los recursos marinos en la construcción del imperio en los hemisferios y continentes, identificando las formas comunes con que el imperio explota y subsume las narrativas materiales, biológicas y culturales dentro de su propio discurso reconstructivo. Es, pues, un diálogo que solo puede llegar a lo global cuando ha pasado por el contexto local.

La crisis de la industria del salmón se pone de relieve cuando nos encontramos con el salmón individual dentro del poema, en contraste con el material desechado. Es una representación del salmón poético dentro de la basura de la industria

33. Hugo Romero Toledo, “Explorando conflictos entre comunidades indígenas y la industria minera en Chile: las transformaciones socioambientales de la región de Tarapacá y el caso de Lagunillas”, *Estudios Atacameños*, n.º 55, 2017, pp. 231-250.

y apunta a los imaginarios fallidos de los desechos de la industria tecnológica indolente con negativo impacto ambiental que genera

un estado desterritorializado y sin forma narrativa³⁴. Los ensamblajes de desechos y los regímenes capitalistas de lo desechable adquieren así un significado particular y globalizado. Solo hay que imaginar por un momento la luz doblándose alrededor del cuerpo del salmón y volando en varias direcciones mientras el brillo de las escamas refleja los rayos ya debilitados y distorsionados que han atravesado la espesura del agua. La marealéctica permite entender la multiposicionalidad del salmón como agente biológico y agente contaminante, narrador antropomorfizado de la historia cultural y natural, y al mismo tiempo biomasa indiferenciada creada con la finalidad directa de ser consumida posteriormente.

34. Jason W. Moore, "Anthropocene or Capitalocene?": <<https://jasonwmoore.com/wp-content/uploads/2017/08/Moore-ed-Anthropocene-or-Capitalocene-Introduction-and-TOC-2016.pdf>>. Esta página contiene un capítulo del libro de Jason W. Moore, *Capitalism in the Web of Life: Ecology and the Accumulation of Capital*, Londres, Verso, 2015, pp. 173-195.

La vida cíclica del salmón en la naturaleza, nadando eternamente entre el río y el mar, es interrumpida por el salmón *cyborg*, cuya vida existe dentro de un movimiento lineal y unidireccional, tal como lo prescribe su destino de ser primero incubado en un laboratorio y luego exportado y consumido como el último eslabón de la cadena del consumismo. Ahora imagínense también, por un momento, las múltiples formas en que puede nadar un salmón. ¿Cómo se manifiesta la direccionalidad para los peces? Las nociones de arriba y abajo, izquierda y derecha, se perderían rápidamente en una esfera de movimiento más compleja e incalculablemente pequeña. El procesamiento y consumo de los cuerpos de salmón afecta este complejo modo multidireccional de existir en el espacio. Las posibles epistemologías del salmón dentro de la prisión y el salmón que nada libremente en el océano son diferentes, ya que la primera nos habla de un conocimiento que cosifica al pez como biomaterial desprendido de cualquier modo de estar fuera de la línea de producción del régimen estatal industrializado.

La obra *Transpose* (2016) se articula a través de una idea similar. Disecciona una cabeza de salmón del Atlántico descartada comercialmente para preservar y cristalizar su mandíbula utilizando salitre; un nitrato ambivalente impreso en la historia de la navegación marítima y las tácticas militares, también comúnmente utilizado hoy en día para conservar carnes procesadas³⁵. Aquí, una vez más, un conjunto de desechos adquiere una sensación de vitalidad, ya que las dos mandíbulas señalan un diálogo acuoso entre el extractivismo de distribución desigual y las consecuencias entre el Sur y el Norte global. Cabe destacar aquí que la presencia del salitre hace referencia a una de las principales industrias económicas de Chile entre 1880 y 1930, antes de que la minería del cobre tomara preponderancia. Aquí se ponen en tensión las temporalidades mientras el hueso se conserva en un estado de *Erstarrte Unruhe* (intranquilidad petrificada), en el sentido benjaminiano³⁶. Los huesos del cráneo y el salitre forman una alegoría de las ruinas de la industria, la materia descartada de los regímenes capitalistas de lo desechable, y proyectan la historia ambiental de la región. Los huesos son, después de todo, quizás el tipo de ruina más íntima, una reliquia de lo que alguna vez estuvo vivo.

La arquitectura de la vida no parece perder su vitalidad en la descomposición de la biomateria más carnosa. La mandíbula del salmón nos hace conversar directamente con su fantasma a través de un encuadre de lo que de otro modo sería un desperdicio bajo el marco político y artístico de la obra de Letelier.

En este trabajo está la temporalidad más efímera de experimentar la transposición de la obra de arte, así como las temporalidades de los mismos salmones en la forma en que todas las ruinas mantienen el tiempo. Sin embargo, también hay una confluencia de lo que yo sugeriría como temporalidades del movimiento y del flujo. Ciertamente, la quietud de la quijada del salmón ocupa un sentido diferente del movimiento a través del tiempo en comparación con el movimiento del salmón

35. Véase la obra de Letelier *Transpose* en su página web: <<http://michellemarieletelier.net/work/transpose/>>.

36. Walter Benjamin, "Central Park", *New German Critique*, n.º 34, invierno de 1985, pp. 32-58.



Michelle-Marie Letelier, *Transpose*. <<http://michellemarieletelier.net/work/transpose/>>. Cortesía de la artista.

cuando nadaba en el océano. Sin embargo, el movimiento del salmón tal como vivía nos llega como un resplandor estacionario. Uno es capaz de reconocer la memoria del movimiento en la forma misma de la mandíbula, ya que tiene una composición orgánica que es identificable. La obra confunde las temporalidades de lo mineral, lo fósil y lo acuoso. Manuel de Landa escribe sobre *The Bone*:

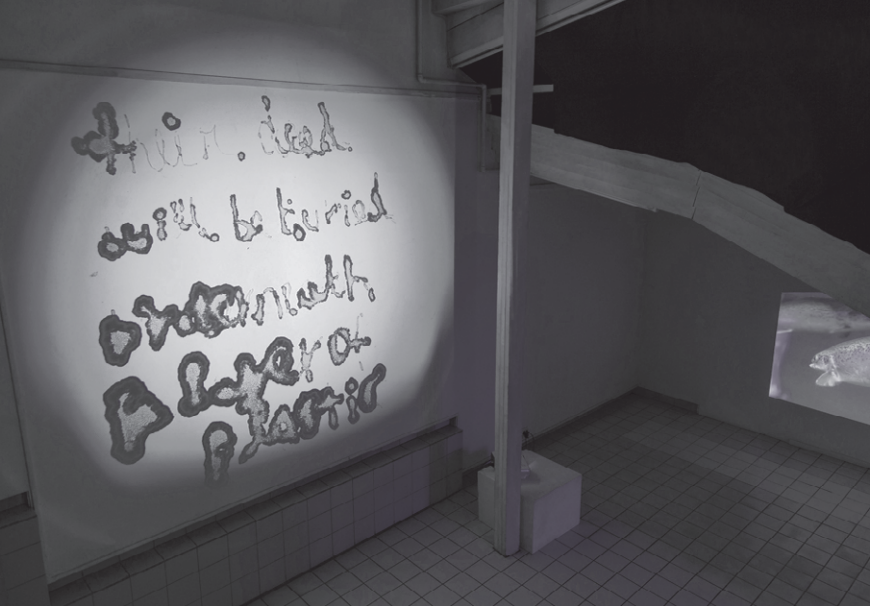
Además de que el hueso permitió una complejidad creciente de la línea filogenética a la que pertenecemos los vertebrados, nunca abandonó su origen mineral: es la materia viva que más fácilmente se petrifica, que más rápidamente cruza el umbral al mundo de las rocas. Por esta razón, gran parte del registro geológico está escrito en hueso³⁷.

De hecho, el movimiento del salmón está inscrito en el lenguaje estático de los restos.

Una vez más, esto podría entenderse mejor como parte de la marealéctica que aquí propongo como eje articulador del trabajo de Letelier. En este trabajo hay una disolución e hibridación de temporalidades, movimientos y materias; una reiteración de la compleja tarea de crear un vocabulario de lo que constituye el Antropoceno y las esferas (no) divididas de la naturaleza y la cultura. DeLoughrey escribe: “Lejos de convertir nuestra atmósfera y el océano en espacios ‘naturales’ fuera del ámbito de lo humano, recurrir a la figura de los desechos nos permite ver que los bienes comunes globales se han antropomorfizado radicalmente a través de los subproductos de la actividad humana”³⁸. Esto también podría decirse del marco de *Transpose*. En la antropomorfización de lo que de otro modo se consideraría un desecho se revela una materialidad vibrante en el papel constitutivo de los tecnofósiles, así como de los biofósiles en la Modernidad.

37. Manuel de Landa, *A Thousand Years of Nonlinear History*, Nueva York, Swerve, 2000, p. 27 (traducción del autor).

38. Elizabeth DeLoughrey y Tatiana Flores, *op. cit.*, p. 101.



Michelle-Marie Letelier, *Their Dead*, 2019. Cortesía de la artista.

Paso ahora a una última pieza de Letelier: *Their Dead* (2019), que experimenta con la idea de “animismo poético”³⁹ y en la que Letelier extrae frases de varias fuentes, escribiéndolas en la superficie de un proyector mediante nitrato de sodio y agua, lo cual deja que las frases sean reconocibles solo por un momento, antes de cristalizarse. En la foto se lee: “Sus muertos serán enterrados debajo de una capa de plástico”, frase extraída del libro *Being Salmon, Being Human*⁴⁰. Una vez más se hace evidente la diferenciación cada vez menor entre materia orgánica y residuos. Lo efímero del agua, en su danza hacia la cristalización, nos ofrece una ruptura de movimiento similar a la que encontramos en *Transpose*. De hecho, Letelier trabaja para transponer literalmente la palabra escrita estacionaria en el movimiento líquido del agua. Se trata de un movimiento que se aleja de lo que entendemos como los objetivos ostensibles de una creación de conocimiento legible y que se dirige hacia un estado de reposo que se encuentra solo en su formato final y legible. La mineralidad y la liquidez adoptan una forma característica de “lo mineraloide”: la posibilidad en un momento dado de adoptar ciertas características de un mineral. Así como el agua tiene la posibilidad de congelarse en hielo, el salmón aquí incorpora el potencial de un modo de pensamiento marealéctico a través de una manifestación de sus posibles posiciones. Desde la situación cultural del salmón como material de arte en la obra de Letelier se nos ofrece un momento para mirar al sujeto iluminado por su resistencia frente a la linealidad. De hecho, si la luz de las mareas puede difractarse alrededor de la forma de las cosas, en lugar de simplemente reflejarse, también es necesario pensar en el salmón y en nuestra propia relación con el pez dentro de un número inconmensurable de posibilidades, de puntos dentro de una burbuja que flota hacia la superficie y el deseo de “evitar toda evidencia geométrica”. En otras palabras, “empezar con una especie de intimidad de la redondez”⁴¹. Quizás no sea diferente pensar en la posibilidad de dirección para el salmón tal como existe en su hábitat natural.

39. Véase la obra de Letelier aquí: <<https://michellemarieletelier.net/work/their-dead/>>.

40. Martin Lee-Müller, *Being Salmon, Being Human: Encountering the Wild in US and US in the Wild*, Vermont, Chelsea Green Publishing, 2017, p. 62.

41. Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, Nueva York, Penguin, 2014, p. 23.

A través de su movimiento entre varios modos de significación, ya sea la criatura antropomorfa y culturalmente importante de las profundidades o el conjunto de desechos poscoloniales, el salmón llega como portador de una historia climática y un futuro incierto tanto para los humanos como para otras criaturas en un complejo papel dentro de la pesca industrial moderna. Entre la enfermedad, el capitalismo industrializado y los regímenes hegemónicos de poder que se desvinculan violentamente de una ecología profunda, los salmones sean quizás testigos tanto de sus propias realidades y posibilidades como de las de los humanos en estos momentos críticos que nos han llevado a la crisis socioambiental de la actualidad. Este ensayo, por tanto, debería entenderse como un experimento, un juego de empatía con respecto a la pregunta ¿qué nuevas formas de estar en el mundo podrían surgir de la afirmación del salmón como un ser con agencia en lugar de una simple mercancía? Si ha de surgir una práctica ecológicamente sostenible de habitar este mundo, se debe empezar por abandonar la seguridad solipsista de la división entre humanos (cultura) y naturaleza. Un salmón evolutivamente no ha desarrollado párpados. La humedad de los ríos y mares los hace innecesarios. ¿Qué parentescos perdemos con el salmón cultivado para la industria? ¿Qué formas de pensamiento surgirían si nos exponemos a una constante rehumectación de nuestro ojo terrestre? Deberíamos pensar entre parpadeos.