



Los pájaros y las cosas. Territorios cantados en la obra de W.H. Hudson

To sing the Territory.

Birds and Things in W.H. Hudson's work

Fermín A. Rodríguez¹

Conicet-UBA

ferminr00@gmail.com

Resumen: Entre la novela biográfica y la crítica literaria, *Viaje a las cosas* (Edhasa, 2023) es un relato crítico del escritor argentino Miguel Vitagliano (Buenos Aires, 1961-) construido a partir de correspondencias, cruces y resonancias entre la obra y la vida de H.W. Hudson, Joseph Conrad y Robert Cunninghame Graham. Pero lo que mueve la novela de Vitagliano es la vida asociativa de cosas que hablan en términos de fuerzas e interacciones –la materialidad vibratoria de los pájaros, los caballos y los barcos, yendo y viniendo por hilos dialógicos vivos tendidos por un pensamiento relacional sobre lo biológico y lo literario, lo geográfico y lo biográfico, lo humano y lo no humano, lo semiótico y lo material, la biopolítica y las dinámicas neocoloniales del capital. El Hudson que recupera Vitagliano es un escritor animista dedicado a tejer conexiones sensibles con los territorios vivos. Más interesado en “el quién de las cosas” –como diría Guimarães Rosa– que en el “qué” de la ciencia y las taxonomías, Hudson dialoga con bio/cosmopolíticas contemporáneas y epistemologías vitalistas en las que se multiplican los agentes y las historias, los tiempos y los territorios, los agenciamientos y las voces.

Palabras clave: escritura naturalista – literatura y ciencia – producción de territorios – animismo – bio/cosmopolítica

Abstract: Between biographical fiction and literary criticism, *Viaje a las cosas* (Edhasa, 2023) is a critical narrative by Argentine writer Miguel Vitagliano (Buenos Aires, 1961-), built upon correspondences, intersections, and resonances between the work and lives of H.W. Hudson, Joseph Conrad, and Robert Cunninghame Graham. However, what drives Vitagliano's novel is the associative life of things that speak in terms of forces and interactions—the vibratory materiality of birds, horses, and ships, moving back and forth along living dialogical threads woven by a relational way of thinking about the biological and the literary, the geographical and the biographical, the human and the non-human, the semiotic and the material, biopolitics and the neocolonial dynamics of capital. The Hudson recovered by Vitagliano is an animist writer devoted to weaving sensitive connections with living territories. More interested in “the who of things”—as Guimarães Rosa would say—than in the “what” of science and taxonomies, Hudson engages in dialogue with contemporary bio/cosmopolitics and vitalist epistemologies, in which agents and histories, times and territories, assemblages and voices multiply.

Keywords: naturalist writing – literature and science – production of territories – animism – bio/cosmopolitics

¹ Fermín A. Rodríguez es investigador de Conicet, docente y crítico literario. Es egresado de la Carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires, y completó su doctorado en Literatura Comparada en la Universidad de Princeton. Es el autor de *Un desierto para la nación. La escritura del vacío* (Eterna Cadencia, 2010) y *Señales de vida. Literatura y neoliberalismo* (Eduvim, 2022), y coeditor y traductor de *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida* (Paidós, 2007). Es traductor y profesor de literatura y teoría literaria en la Universidad de Buenos Aires. Su trabajo gira en torno a cruces entre literatura latinoamericana, teoría literaria e imaginación política.

Literatura y vida se entrelazan en *Viaje a las cosas*, la novela de Miguel Vitagliano sobre H.W. Hudson (1841-1922), el escritor naturalista nacido en la época de Rosas en una estancia de Quilmes, provincia de Buenos Aires, amante de los pájaros y de perder el tiempo y el rumbo por una pampa “virgen” sin alambrados, ni casas, ni trenes, ni máquinas agrícolas, ni trabajadores inmigrantes –un paisaje que, cuando en 1874 se muda a Londres para volverse escritor, ya estaba comenzando a ser un anacronismo. “Cuando recuerdo esas escenas desvanecidas” --escribe Hudson hacia 1918 en *Allá lejos y hace tiempo* [*Far Away and Long Ago*]-- “me alegra pensar que nunca volveré a visitarlos, que terminaré mi vida a miles de millas de distancia de aquellos lugares, atesorando hasta el fin en mi corazón la imagen de una belleza que ha desaparecido de la tierra” (Vilariño 340).² Cultivado como el mayor de sus tesoros, ese tiempo perdido de la infancia, esa exaltación de la vida natural y de la experiencia vivida en lugares lejanos percibidos desde la gran metrópoli imperial como desiertos, se volvió el mito de origen de una obra sintomática, crítica muda de la modernidad industrial y de las violentas intervenciones ambientales constitutivas de una expansión capitalista que reorganizaba productivamente el suelo para integrar la pampa al mercado mundial convirtiéndola en recurso, exterminando los pueblos indígenas y alterando dramáticamente el ecosistema.³

Los personajes y los sucesos de *Viaje a las cosas* son “estrictamente reales” (9); pero la trama de conexiones y correspondencias que Vitagliano inventa para relacionarlos (“Habría, sin embargo, otra posibilidad para

² “When I recall these vanished scenes [...], I am glad to think I shall never revisit them, that I shall finish my life thousands of miles removed from them, cherishing to the end in my heart the image of a beauty which has vanished from earth” (*Far Away and Long Ago* 278).

³ Acerca de las transformaciones topográficas y ecológicas debidas a la extensión europea y a la colonización interna del Estado-nación leídas a través de la literatura de Hudson, ver Fermín Rodríguez, *Un desierto para la nación* (2010) y “Perder el tiempo. La literatura de William H. Hudson” (2010).

aventurar la conexión” [250]) son rigurosamente ficticios. Porque *Viaje a las cosas* es en primer lugar una novela, tramada como una red espacial y temporal de vidas interdependientes resonando y afectándose mutuamente, en múltiples niveles. En efecto, más allá de la vida y la obra de Hudson hay, en principio, otras vidas y otras obras enmarañadas con las suyas, como parte de una misma constelación biográfica y geográfica: en primer lugar, la vida y la obra de Robert Cunninghame Graham, el escocés agauchado que vivió en el Plata durante unos años de su juventud, amante de los caballos criollos y de las costumbres de la pampa. A través de Graham, Hudson conoció a Joseph Conrad, el escritor inglés nacido en un pequeño pueblo de Polonia, autor de clásicos de la literatura de mar, la pampa de los ingleses. Como oficial de la marina mercante británica, Conrad conoció bien lo que hoy llamaríamos las “fronteras de extracción” del imperio británico en su momento de mayor expansión, una red de colonias, factorías y puertos extendiéndose por costas de todo el mundo de las que Conrad volvía con historias para contar oídas en tabernas o en charlas sobre cubierta. Los tres formaron parte del mismo círculo literario en la Londres de entre siglo; los tres tuvieron que distanciarse del lugar en el que habían nacido para dedicarse activamente a perder lo que ya no existía o estaba vías de extinción y convertirlo en la materia de sus libros; los tres adoptaron el inglés del imperio como patria literaria, después de años de cabalgar y navegar el mundo hablando la lengua de los gauchos o de los hombres de mar.

Entre la novela biográfica y la crítica literaria, *Viaje a las cosas* es un relato crítico construido a partir de correspondencias, cruces y resonancias entre obras y vidas que Vitagliano conecta con procedimientos propios del escritor de ficciones contemporáneo. La causalidad textual de la ficción, que, como novelista, Vitagliano conoce bien, se opone a las rutinas de la crítica biográfica de corte historicista, una crítica desliteraturizada, gris y reseca, identificada con el paradigma epistemológico de la Historia. En sus manos, el relato se vuelve instrumento de intelección que le permite al crítico que

Vitagliano *también* es experimentar con el archivo y probar esa libertad que la crítica encuentra cuando sale de su encierro disciplinario para cruzar fronteras de género y ponerse a contar historias que vinculan acontecimientos biográficos (episodios vitales y otros hechos memorables en la vida del escritor) y colectivos (casos policiales, crímenes resonantes, conflictos sociales, reformas políticas, guerras, atentados, adelantos tecnológicos, descubrimientos científicos).

Así, esa relación de conocimiento simbiótico del crítico con su objeto, ¿no es la que Vitagliano tiene con Hudson, que escribía, según Conrad, como crece la hierba? La analogía de Conrad, especula Vitagliano, apunta a una escritura que no se somete a un plan, desmechada, libre del cuidado y la corrección del césped inglés, atenta solo a lo que crece invisible a los costados de los troncos y canteros bien cuidados. Verde y feraz, la escritura de Vitagliano tiene ese carácter herbáceo o rizomático de lo que brota por el medio, enlazando textos y universos culturales y políticos de manera imprevista.

Los personajes de *Viaje a las cosas* son, en principio, voces. Regidas por acuerdos tácitos, valores comunes y creencias compartidas --además de todo aquello que, en el terreno de las divergencias, los personajes piensan sin decir--, las escenas de conversación que hacen avanzar la novela, sin guiones de diálogo, son cajas de resonancia donde las voces se hacen oír unas dentro de las otras, como parte de un caudaloso discurso indirecto libre que fluye de manera continua, de voz en voz y de signo en signo. Vitagliano hace entrar a cada enunciado en un sistema de ecos y resonancias. Por ejemplo, en la “Trilogía de la Amistad” --*Nostromo*, *Mansiones verdes* [*Green Mansions*] y *Fernando de Soto*, las tres novelas sobre América Latina que Hudson, Conrad y Graham publican casi simultáneamente--, lo primero son los intervalos, lo que pasa en el medio, las formas de asociación. El apellido de “Hernández” que Conrad usa en *Nostromo* para nombrar al líder de un grupo de desertores bandidos revolucionarios, por ejemplo, no puede sino venir de *Martín Fierro*.

¿Pero cómo pudo Conrad, que no leía en español, tener contacto con el poema argentino (que todavía no estaba traducido) si no es por intermedio de Graham? Graham también le cuenta a Conrad *Mansiones verdes*, una novela romántica ambientada en Venezuela y la Guyana británica que Hudson publica el mismo año, muy cerca de la Sudamérica imaginaria de *Nostromo* y de las críticas de la empresa civilizatoria europea que el propio Graham desliza entre las líneas de *Fernando de Soto*, la novela histórica que escribe sobre la conquista española de América.

No hay acciones físicas en la novela, sino actos de habla, conjeturas, suposiciones, suspicacias, inferencias incesantes que favorecen el desarrollo de lazos asociativos. El hecho de que Hudson, intercambiando correspondencia con Graham, declare haber leído entusiasmado los tres relatos de Conrad reunidos en *Juventud* [*Youth*], de 1902, y que tenga comentarios sobre dos de ellos, omitiendo cualquier mención al tercero, nada más y nada menos que *El corazón de las tinieblas* [*Heart of Darkness*], no puede ser una simple casualidad estando “de por medio” (Vitagliano 346) *Mansiones verdes*, el libro de Hudson que más puntos de contacto tiene con una obra de Conrad: la selva como espacio, el salvajismo del hombre blanco, la violencia de la empresa colonizadora, la destrucción de la naturaleza reducida a recurso. Para explorar ese silencio es preciso movilizar el archivo, ensayar con otras conexiones, explorar lo indirecto. Como Hudson, en diálogo con un amigo, Vitagliano “intentaba abordar el asunto de manera indirecta” (176). Hudson había terminado de escribir *Mansiones verdes* muchos años antes, pero su editor la había rechazado y por diez años el manuscrito durmió entre sus papeles. ¿Cómo explicar su interés por corregirla y publicarla tanto años después, si no es por la necesidad de responder en clave de género a *El corazón de las tinieblas*? La historia de amor de un hombre blanco con Rima, una mujer-pájaro con forma humana, guardiana de una Naturaleza virgen y pura, se oponía a la crítica material de la violencia civilizatoria que terminaba por adquirir, en la mente alucinada de

Kurtz, proporciones metafísicas (*The horror! The horror!*). Pero el silencio de Hudson sobre Conrad no es el único: Conrad evita cualquier comentario sobre el informe que un viejo conocido de sus años de juventud, el cónsul británico en el Congo belga, Roger Casement, presenta ante el parlamento británico, denunciando el horror bien concreto y documentado de los abusos a los que era sometida la población nativa, forzada por la administración colonial europea a trabajar en la recolección de caucho, marfil o piedras preciosas. Después de todo, “¿en qué podría ayudarlo un novelista?” (355)—se pregunta el Conrad de Vitagliano, después de negarse a avalar con su firma la denuncia de Casement.

La narración enmarca una imagen de Hudson, que es a su vez enmarcadora de la vida y la obra de los demás. Se trata de un juego de perspectivas entre tres términos, retratos de los personajes que se reflejan y resuenan unos en otros. Visto desde “un naturalista que escribe libros” como Hudson, indiferente a la fama y a las exigencias de los editores, Conrad es un hombre de letras, de libros, con el que pocas veces coincidía. Graham hablaba con Conrad de asuntos mundanos como la literatura o la política; y con Hudson, de una filosofía inmanente a la vida. Para Conrad, Graham era un hombre adelantado a su tiempo; y Hudson, un hombre de la naturaleza nacido demasiado tarde. El triángulo no se cierra sin abrirse a otros triángulos familiares, sentimentales, literarios, artísticos; el mundo de la pareja y la familia, de la literatura, de las artes, de las editoriales, de la política, cada uno con su vida propia, convergiendo y divergiendo entre sí. Porque el viaje a las cosas es un viaje de una cosa a la otra: “un punto sigue a otro y luego a otro y otro (111). El “maravilloso mundo”⁴ del Hudson de Vitagliano no es un mundo subjetivo ni objetivo, construido a partir de una causalidad psicológica o sociológica. La materia de su relato no es el mundo interior del escritor ni el mundo cultural e histórico como lugar del sentido de la obra. Lo importante

⁴ Las comillas aluden a la lectura de Hudson de Ezequiel Martínez Estrada, *El maravilloso mundo de Guillermo Enrique Hudson*, publicado en 1951.

no son las intenciones del sujeto ni la determinación del contexto. Los hechos y las cosas detrás de los signos importan menos que los signos detrás de las cosas, el significado viajando entre las cosas, comunicando todo con todo, fugándose en todas direcciones, abriendo mundos adyacentes, siempre en relación de vecindad. Cada enunciado deja detrás un rastro de conectores que lo prolonga y lo anuda a otra cosa, y luego a otra, dejando siempre abierta “otra posibilidad para aventurar la *conexión*” (250). En este sentido, “Una línea de puntos”, el título de la segunda parte, dice algo acerca de cómo está hecha una novela deudora de un “contacto entre los pequeños puntos” que constituyen una vida, en la que “un punto sigue a otro y luego a otro y otro”, de manera que “lo fundamental estaba en conectar cada uno con el siguiente” (111)

Siguiendo una continuidad de puntos, el viaje de ida de una cosa a otra cosa, abriendo mundos y horizontes, desplaza al tradicional viaje de vuelta de la obra a la vida del crítico que busca en el mito biográfico, con sus secretos psicológicos o sociológicos, el fundamento del valor literario, tratando de establecer alguna relación causal entre las dos series. Pero la relación entre literatura y vida ya no pasa exclusivamente por una obra sino por una serie de “cosas de escritores”, episodios de la vida que se despliegan a través de una serie de conductas, posturas e imposturas, actitudes, tonos, apegos, casualidades, contratiempos prácticos que se efectúan en la vida misma – trozos de lo que Alan Pauls, a propósito de una literatura “expandida”, llama certeramente “vidas ready made” (Pauls 2012), vidas documentadas (Chejfec 2013) o “espectáculos de realidad” (Laddaga 2007) diseñados como si fueran textos articulados, de manera que no podemos diferenciar tan claramente entre obras literarias y otros “papeles” del escritor, documentos producidos por el artista como parte de una vasta conversación que conjuga en un mismo flujo anécdotas, fragmentos biográficos y autobiográficos, informaciones, imágenes, opiniones políticas, historias amorosas, disfraces, etc., sin poder estar seguro de sus bordes.

En este sentido, las escenas de Hudson posando frente a sus amigos pintores como modelo de los personajes de novelas ilustradas, interpretando el “papel” de un capitán caminando entre sus hombres caídos en un campo de batalla, como un marinero cruzados de brazos al borde de un muelle o un zapatero que encuentra un papel misterioso adentro de una bota, retienen algo más que la felicidad del crítico archivero frente a un hallazgo inesperado que desmentiría, a primera vista, la parquedad y poca afectación que caracterizan la figura pública de Hudson. Vitagliano no es un escritor de novelas históricas ni un crítico biografista; es un autor contemporáneo que, a partir de un detalle lateral, intrascendente en los términos de una obra, pone en marcha un aparato de lectura y escritura que complejiza la distinción entre arte y vida. Sabe que hay obra y hay vida, pero esas sesiones de modelado que evocan un arte de la pose (Molloy 2012) son difíciles de clasificar porque ya no es tan fácil distinguir en ellas lo que es obra y lo que es vida. Sobre todo, en la serie de ilustraciones que Arthur McCormick compuso por encargo para la novela de Morley Roberts, *The Earth-Mother*



Face p. 10.

donde puede verse a Hudson en distintas escenas personificando a un escultor asesino (Vitagliano 239).⁵

Esos retratos, con Hudson modelando para la mirada de su amigo ilustrador como una estatua viviente, tallando con los gestos de su rostro y las posturas de su cuerpo, como quien dice, un *bloque de vida*, ¿no apuntan a un más allá de la lectura donde lo que se da a leer es una pose, una impostura, un papel, una *performance* de alguien que hace de su vida una forma, en fin, una obra de arte que se ofrece ante la mirada del pintor y del lector-espectador?

La imagen de un artista modelando su propia imagen como si fuera una estatua viviente, produciéndose activamente como una suerte de obra para un narrador-espectador que contempla desde afuera y lee lo que el otro vive ocupa el centro de la práctica literaria del Hudson personaje de *Viaje a las cosas*. Por cierto, lo que el escritor vive no tiene la forma de las grandes acciones de la política, la guerra, las revoluciones. Vitagliano no es un historiador ni un escritor realista; sus personajes no se presentan por medio de imágenes de acciones monumentales. Porque lo decisivo para Hudson hay que buscarlo en otra escala, entre las pequeñas cosas por las que se desplaza su escritura, hechos sin importancia que ocurren en la vida que uno pasaría por alto dentro del hilo conductor de una novela. Como la risueña experiencia “perspectivista” que tuvo Hudson en un hotel de Bristol, cuando un desconocido lo confunde con un viajante de comercio, vendedor de bagatelas, “mercaderías insignificantes, cositas” –como le cuenta Hudson a su editor (429). La anécdota aparece en el prólogo de *A Traveller in Little Things* (1921), uno de esos libros sin plan definido, muy moderno, hecho de “bagatelas escritas” (390), apuntes sueltos, incidentes vividos, observaciones empíricas, fragmentos de memoria, cositas que Hudson ve y oye

⁵ Ver Morley Roberts, *The Earth-Mother*. Illustrated by A.D. McCormick, p. 10, disponible en https://www.google.com.ar/books/edition/The_Earth_mother/AtgNAAAAYAAJ?hl=en&bpv=1&printsec=frontcover. Arthur McCormick es el ilustrador de *Birds in London*.

directamente de la gente, que son siempre el reflejo o el eco de otra cosa. A Hudson el malentendido le fascina, porque encuentra allí, cuando menos lo esperaba, no solo el título de su libro o, como le hace decir Vitagliano, “de todas mis obras” (390), sino la imagen de pureza e inocencia del “buen salvaje” de las letras victorianas, que escribe por instinto, sin artificios, exaltando la vida natural, contra la división del trabajo y la alienación del aparato sensorial, incómodo con su rol social de escritor –un modo de aparecer ante los demás rodeado de cosas insignificantes, voces menores, animales, pájaros, el paisaje mismo, rompiendo con las convenciones de la vida literaria y los refinamientos de un gusto entrenado en tanto sensibilidad a las normas culturales de la belleza”(como la moda londinense de adornar los sombreros con pájaros embalsamados y plumas multicolores).

Arrastrado por la necesidad de documentar la materialidad del mundo de tantos autores contemporáneos, Vitagliano emprende un *Viaje a las cosas* que lo lleva a los pájaros, los caballos y los barcos de Hudson, Graham y Conrad. En un primer nivel, vemos y escuchamos el mundo tal como ellos lo perciben, lo imaginan, lo interpretan, lo experimentan en función de su sensibilidad, sus intereses, sus deseos, sus creencias. Pero los pájaros, los caballos o los veleros que vemos por encima de sus hombros tienen una vida asociativa que, en tanto cosas, las prolonga unas en otras, de manera que no percibimos una cosa sin ver en ellas al mismo tiempo el reflejo o el eco de otra cosa.

Las cosas viajan en las voces, van y vienen por hilos dialógicos vivos tendidos en torno a los objetos y los lugares. Si Hudson escribe según Conrad “como si las cosas pudieran escribirse solas” (358); si “un espíritu suave parece soplarle al oído las frases que posa sobre el papel” (74), es en primer lugar porque las cosas están habladas. “Las voces no dicen cosas” --sugiere Vitagliano--, “las voces hablan las cosas” (262), le prestan un volumen y las hacen vibrar, como la hierba que se mece con la lengua hablada de los paisanos y los cantores (y con el canto de los pájaros). En la memoria o sobre

las páginas de una libreta, Hudson anotaba las voces que oía por ahí, “frases sueltas que se contradecían y que copiaba una y otra vez hasta que se urdía la historia” (171). Las voces pampeanas de *Tales of The Pampas* contaban leyendas, relatos orales oídos en la pulpería de su padre, recuerdos de tiempos lejanos que circulaban por la llanura. Hablaban de las diabluras que un niño cimarrón, astuto y temerario, primo lejano del “Picardía” de *Martín Fierro*, le hacía a blancos e indios por igual (“El Niño-Diablo”); de mujeres que se transformaban en pájaro (“La confesión de Paulino Viera”, “Marta Riquelme”); o de una casa abandonada en medio de la pampa, a la sombra de un ombú solitario que atraía la locura y la desgracia sobre quienes habitaban en ella (“El ombú”). Las voces venían de la infancia, como las historias que se ramificaban por la memoria de Nicandro, el narrador de “El ombú”. Pero también lo visitaban del futuro (79), como cuando un Hudson adolescente, enfermo de tifus, galopa seminconsciente de regreso a Los Veinticinco Ombúes y, tirado sobre el cuello del animal y volando de fiebre, escucha los gritos desgarradores de una mujer, no demasiado lejos de donde Adriana Calvo de Laborde, un siglo más tarde, maniatada y con los ojos vendados, dio a luz a su hija en el asiento trasero del patrullero que la estaba llevando al pozo de Quilmes, el campo de detención donde los militares recluían a las detenidas-desaparecidas en las últimas semanas de embarazo.

El Hudson de Vitagliano crea activamente sentidos por medio de conexiones que revelan relatos posibles en la multiplicidad de las voces, pasadas y futuras. Escritos sin plan, siempre en busca de una forma, sus libros no surgen tanto de la imaginación del escritor como de la ordenación y organización narrativa de palabras y figuras provenientes del mundo externo, que convergen en el enunciado del escritor para poblarlo de pueblos y de voces no siempre dadas a su conciencia. Escritores como él no inventan nada: las voces son cosas, historias *ready made* alojadas en el decir de los otros, como un relato secreto. En cuanto a su identidad individual, “hay poco para decir de mí” (378), en la medida en que el enunciado del escritor queda

desbordado por un enorme discurso indirecto libre que lo atraviesa de parte a parte, palabras vivas, que remiten siempre a un uso, y que encuentran su expresión a través de un escritor convertido en una especie de médium.

Pero no se trata de intersubjetividad, porque lo que se afirma como multiplicidad de voces no es exclusivamente humano: cualquier cosa puede ser una voz, cualquier cosa puede ponerse a escribir por sí misma y dejar marcas, atravesando intervalos interespecie. Las voces incluyen animales, vegetales y minerales, al establecerse una continuidad entre los vivientes humanos y no humanos que desplaza la centralidad del hombre (blanco, adulto, europeo, civilizado, dueño de sí mismo y de las cosas que lo rodean).

La lengua secreta de los pájaros

¿No era “la lengua secreta de los pájaros”, recuerda Vitagliano, aquello que Hudson mejor conocía (119)? Con la sensibilidad del naturalista aficionado, siempre estuvo interesado en los pájaros, en los signos y las comunicaciones de otras formas de vida. Los pájaros son ricos en significados, “no son máquinas, no son autómatas” determinados en sus conductas por patrones motores a priori que, a modo de jaulas, los vuelven cautivos de secuencias de causas y efectos. Se comportan con inteligencia, en tanto son capaces, ante un estímulo, de elaborar una respuesta innovadora, transformando una materia vivida en forma impredecible. Como el ganso de *Adventures among Birds* (1913) que había aprendido por su cuenta a ir en busca de un granjero para que trabara la puerta de un corral por el que se colaba todas las noches un zorro, lo que supone una facultad de resolver problemas complejos que desmiente la suposición de que las aves no están facultadas para la inteligencia. La historia invita a la curiosidad, desfamiliariza al animal, lo vuelve un extraño, alguien cuyo comportamiento convoca a desaprender los juicios erróneos que nos hemos hecho acerca de ellos. Vagabundeando por la pampa o por caminos rurales de las afueras de Londres, o por Hyde Park o Kensington Garden, Hudson buscaba ser tocado

por las diferencias ínfimas de la vida, acumulando signos, estableciendo vínculos, percibiendo rarezas en destellos constantes de *ostranenie*, para luego entramar esos enigmas en historias que multiplicaban los mundos y abrían la imaginación a otras formas de vida.

Cada cosa que Hudson percibe efectúa un poder del escritor de ser afectado, y a la vez, le confiere al animal el poder de afectarlo con su canto, su energía, su estilo, invitando a otros modos de atención, a escuchar otra cosa: afectos, ritmos, potencias, vibraciones –diferencias–flujos de vida, toda una exaltación y un entusiasmo del cuerpo asociado al comportamiento eminentemente expresivo de los pájaros, pequeños artistas *performers* creadores de formas visibles y audibles que afectan el territorio; una apariencia –una *actuación*– hecha de marcaciones, colores, posturas, melodías, tonos, puesta al servicio de activar fuerzas discretas que existen en germen y hacer del territorio un lugar de vitalización.

El territorio es el resultado de un movimiento artístico; no es un contexto anterior a la marca que lo instaura y que, por medio de un acto de ritmo y conjunción corporal, lo vuelve expresivo. Hacer territorio es un arte, si por arte entendemos junto con Elizabeth Grosz toda forma de creatividad o producción que genere intensidades o afectos (*Chaos, Territory, Art 2*). El canto y la exhibición son actos de marcación; el territorio solo existe en *actos* o *actuaciones*, performances basadas en la manifestación intensa de seres vibratorios que, sin otro propósito que el de intensificar y experimentarse a sí mismos, eligen la literalidad del “estoy” por sobre el régimen metafórico de la presencia diferida que adoptan los mamíferos con sus huellas (Despret 32).

Algo de esa relación de la presencia con el tiempo y la sensación, un tiempo hojaldrado, se está jugando en la extraña aventura con un cardenal que experimenta Hudson por las calles de Londres, de camino a la Biblioteca –otro de los viajes que reconstruye Vitagliano a partir de uno de los capítulos de *Adventures among Birds*, “Cardinal: The Story of my First Caged Bird”, para entender el comportamiento de las cosas, de qué manera nos afectan y el

modo de organizar nuestros encuentros con ellas. En una jaula colgada de una ventana en lo alto de un edificio, un cardenal lo captura con su canto. Lo extraño es que no era cualquier cardenal: era el suyo, su primer pájaro, un cardenal que Hudson había conocido a los ocho años, en Buenos Aires, con el que “nos entendíamos” (Vitagliano 321), llamándolo con el mismo canto apasionado y sostenido que el pequeño naturalista que ya por entonces Hudson era (y que nunca dejará de devenir) había aprendido a reconocer entre otros cientos de sus congéneres bajo los cielos de la pampa.

Con esa atención alterada por algo que reconocemos como importante, cuya irrupción activa nuestra imaginación, Hudson tiene la impresión irresistible de estar en presencia de alguien, no de una máquina que reacciona al entorno; está convencido de que el cardenal “me había reconocido mucho antes que yo a él” (320). La experiencia pone en juego la potencia de afectarlo de una *apariciencia* que Hudson experimenta como una *aparición* –un *muerto vivo* que retorna del pasado, como si alguno de los pájaros que Hudson embalsamaba de joven cobrara vida y se pusiera a cantar–, con el poder de cautivarlo, atraerlo e instalarlo en un espacio estratificado, multi dimensional, ritmado, hecho de relaciones contrapuntísticas entre el hombre y el animal que abren la imaginación a esos otros mundos paralelos de “allá lejos y hace tiempo”, aflorando en el presente, activados y encarnados por un canto.

Se trata de un motivo, en el sentido musical del término, una forma estética por la que se activa el deseo vital de quien se deja afectar por la potencia y la alegría de un canto para producir en él y por medio de él un *bloque de infancia* siempre actual, siempre contemporáneo (lo contrario de la cronología como principio ordenador del recuerdo), poblado de voces y de cosas múltiples. La clave está en el carácter activo de una escucha y una escritura que le permiten devenir-niño: un niño lleno de vida; un niño, parafraseando a Vinciane Despret (2022), habitado por los pájaros y habitando como un pájaro en un territorio adyacente al de la madurez, donde

la infancia y la adolescencia yacen intactas como materia y disposición para experimentar con el tiempo y las formas de vida latentes o dormidas que hay potencialmente en nosotros, moviéndose bajo la superficie de nuestra piel como una promesa o un sueño sin cumplir. Porque en última instancia, se trata de capturar la forma del tiempo, de volver sensible el tiempo, abriendo la sensación al futuro.

La idea ya estaba ahí, oculta a la vista de todos en la traducción al español de *Allá lejos y hace tiempo* de 1948. El “hace tiempo” por el que Fernando Pozzo y Celia Rodríguez optaron para traducir la expresión “long ago” del título *Far Away and Long Ago*, en lugar de elegir “tiempo atrás” como Miguel Temprano García en su traducción de 2003, dice exactamente lo que opera la literatura de Hudson: un arte de hacer tiempo y territorios, de volver sensibles otros tiempos y espacios, de restituirles su fuerza, llenándolos de sensaciones abiertas al futuro.

Los cantos de los pájaros, “ese peculiar carácter aéreo y penetrante de las notas de los pájaros”,⁶ son actos expresivos que se apropian del caminante, performances que tocan el oído muy cerca del lugar donde se hacen escuchar las tonalidades y matices que resuenan en las palabras y en las voces, pero también en las cosas y en la atmósfera de los lugares en tanto espacios dinámicos, vividos, atravesados por intensidades diferentes. Son acordes sinestésicos, vibraciones transmitidas por el aire por las cosas vivas y no vivas para que escuchemos y sintamos otras cosas, reverberando en la superficie de la tierra y afectando el espacio de manera tal que el paisaje deviene ritmo, melodía, motivo, “diálogo” polifónico entre voces humanas y no humanas (la mujer-pájaro de *Mansiones verdes*, “Rima”, lleva la poesía y la música en el nombre).

Espacio, temporalidad y narración se entrelazan en complejas “redes de territorialidades sonoras” hechas de líneas y ritmos variables que dibujan

⁶ Hudson: “That peculiar aerial penetrative character of bird-notes” (*Adventures among Birds* 8, mi traducción).

en el territorio y con el territorio auténticas "partituras" espacio-temporales, la figura que encuentra Despret (*Habitar como un pájaro* 148) para dar cuenta de la doble dimensión expresiva y geopolítica del canto, esto es, el canto como acto, como operación musical de división del tiempo y, a la vez, como partición del espacio. ¿Qué es el territorio sino un espacio cantado *a través del cual* el pájaro puede ser visto y escuchado? No es un contexto, en tanto el pájaro construye con su capacidad sonora el medio que lo construye; su canto se hace territorio en la misma medida en que el territorio se hace canto, para formar, pájaro y espacio, un solo cuerpo. Ese medio asociado al organismo viviente, que Jakob von Uexküll llama *Umwelt* (2010), no es exterior al cuerpo del pájaro, que extrae de él cualidades sonoras que lo enmarcan a través de la composición de una forma.

Como la tela que llena el espacio de la presencia de la araña, el canto es una extensión del cuerpo del pájaro, un devenir territorial del orden del deseo que a través de la red invisible del canto entra en nuevas relaciones de composición con el entorno. El canto está ligado a los vínculos con un lugar, lleva asociado la experiencia de una porción de mundo atravesado por una multiplicidad de movimientos, energías, poderes activos y orgánicos indiscernibles de una forma de vida y que actos de territorialización como el del canto vienen a encarnar a través de la constitución de una red espacial y temporal de dependencias interespecies.

La literatura de Hudson comienza con un pájaro que, a través de su canto, sus posturas, colores, formas y ritmos, despierta fuerzas corporales vinculadas con territorios y distancias medidos en intensidad, no en extensión. Lleno de vida, habitado por bandadas y manadas de animales no domesticados, con el cuerpo colmado de potencias latentes que pueden activarse ante la menor señal, el cuerpo del escritor naturalista resuena con sonidos, colores, formas, paisajes melódicos y ritmos que afectan al cuerpo no tanto para los altos propósitos de la sublimación artística, como por el

placer y la intensidad de revivir lazos sensibles y poderosos con los territorios vivos.

Hudson no tenía habilidad para el dibujo (“copiaba los detalles con palabras”, dice Vitagliano [58]), pero gracias a un estilo de atención enriquecido, era capaz de imitar el canto de los pájaros (recordaba con nitidez el canto de 154 especies diferentes) para lograr de vez en cuando entablar “diálogos” con ellos –contrapuntos melódicos o relaciones ritmadas con el medio, antes que conductas miméticas como respuesta a algún estímulo. Porque el arte de Hudson viene de las aves, y empieza con un devenir-animal del escritor simultáneo al devenir territorial de los pájaros. Habitado por bandadas de pájaros, cautivo de la potencia de sus cantos, Hudson se deja tocar por una música que lo atrapa y lo territorializa al mismo tiempo que lo desborda en un devenir-pájaro inseparable de un acto de tomar notas por medio de la escucha y la escritura, para desencadenar, en el umbral mismo entre palabra y ruido animal, un devenir interespecie creativo, improvisado y sin precedentes. No hay en el Hudson de Vitagliano enunciados individuales, sino agenciamientos colectivos productores de enunciados en tanto el escritor extrae su voz de una multiplicidad de voces humanas y no humanas que lo habitan, pájaros de la cabeza que lo desterritorializan con la intensidad de su canto y sus gorjeos y lo proveen de las marcas que vuelven el arte posible.

Pero no es un arte de representaciones y significados, sino de fuerzas, energías, ritmos, resonancias, que les permite a las pequeñas cosas ser más de lo que son y sobrevivir gracias a un trabajo de intensificación de la forma. La sensación vive en el cuerpo de la obra, una profusión de fuerzas capturadas por una escritura que “quedaba oculta bajo las cosechas y el ganado” (Vitagliano 30), pisoteada por el peso simbólico de las representaciones del campo y la vida rural. En efecto, sus primeros lectores de la metrópoli encontraron en los libros de Hudson una serie de fantasías compensatorias de todo lo que la modernidad industrial reprime o destruye

tanto a nivel del sujeto individual como del medio ambiente: la capacidad de tener experiencias, el anhelo por las totalidades orgánicas del paradigma romántico-humanista, la nostalgia de los paraísos perdidos de la infancia, la exaltación de la vida natural como norma de salud, vitalidad o belleza en sociedades fragmentadas por la división del trabajo. Traducido con el auge del criollismo, como observa Piglia en sus *Diarios* (citado por Vitagliano 271), los libros de Hudson comenzaron a circular de este lado del Atlántico a la par de los de Güiraldes entre representaciones domesticadas de los gauchos y versiones idealizadas de las costumbres de campo, sobrecargado del color local argentino que Borges tanto fustiga en “El escritor argentino y la tradición”. Los lectores nacionalistas encontraban en Hudson solo aquello que les interesaba: “el paisaje argentino, la topografía argentina, la botánica argentina, la zoología argentina” (Borges 269). Nada de ruseñores literarios, como en *La urna* de Enrique Banch: solo ornitología argentina, chajás, calandrias, palomas, horneros, ñandúes.

Sin embargo, ocultas por las territorializaciones del Imperio o del estado-nación, hay en los libros de Hudson sobre pájaros, desde *Argentine Ornithology* (1888) hasta *Birds in La Plata* (1920), pasando por *The Naturalist in La Plata* (1892), *Birds in London* (1898) y *Adventures Among Birds* (1913), otra distribución de lo sensible donde se está jugando un modelado de los sentidos y los afectos en conflicto con las representaciones de la ciencia y la cultura. Se trata de un problema estético cuyo campo original no es el del arte, ni siquiera el del libro, sino el de la experiencia sensorial de la percepción como modo de conocimiento.

Si el arte es para Hudson el medio de hacer vivir la sensación, de darle una vida autónoma a formas expresivas y materiales gracias al soporte formal de una obra, podemos entender el malestar creciente de Hudson con su trabajo de taxidermista. Durante su adolescencia había aprendido a embalsamar pájaros, siguiendo las instrucciones del libro del capitán Thomas Brown *The Taxidermist's Manual*. Buscando empleo de naturalista en el

Museo de Ciencias de Buenos Aires, Hudson obtuvo una carta de su director Karl Hermann Burmeister para el cónsul de Estados Unidos en Buenos Aires, solicitándole que recomendara al joven “ornitólogo aficionado” a la Smithsonian Institution de Washington. El contacto le permitió al joven Hudson establecer una correspondencia con la Smithsonian y abastecerla, a cambio de una discreta suma de dinero, de colecciones de pájaros embalsamados (envió tres) que viajaban en cajas desde Los Veinticinco Ombúes hasta Washington, que a su vez las derivaba a Inglaterra para que fueran clasificados por la Zoological Society de Londres (111-112). “Si algo me consuela es pensar que les doy otras alas para que vuelen lejos”, le hace decir Vitagliano a un Hudson que no quiere trabajar más como embalsamador y que está por descubrir, cuando migre a Londres, que no hay mejores alas que las de la literatura para hacer que seres tan volátiles como sus pájaros del Río de la Plata, mayormente migratorios, vuelen lo más lejos posible en el tiempo, más allá incluso del exterminio al que fueron sometidos por la colonización agrícola de la pampa y la explotación capitalista del suelo (114).

Para el naturalista de campo amante de los pájaros, “no existe nada semejante a un pájaro muerto”—aclara Hudson en la introducción de *Birds in La Plata*⁷—, en tanto “el espécimen muerto en el gabinete”, semejante a los que embalsamaba de joven, son lo opuesto del pájaro vivo que marca el territorio con la potencia y la alegría de su canto. El taxidermista se parece mucho al artista del realismo, ocultando su artificio para dotar al producto de su arte de la apariencia de vida. Pero aunque se presente como una creación de la

⁷ La cita completa es:

The lives of birds is a subject of perennial interest to a large and an ever-increasing number of readers— to all those, in fact, who love a bird, that is to say, the living bird, *not the dead stuffed specimen in a cabinet*. It was well and wisely said by Professor Mivart in his great anatomical work that ‘*there is no such thing as a dead bird.*’ For the body is but the case, the habit, and when the life and soul have gone out of it, what is left is nothing but dust. (*Birds in La Plata*, pág. X, mi traducción).

naturaleza, por más vivo que parezca, por más brillo que logre darle a las plumas, por mejor disimuladas que hayan quedado las costuras, un pájaro embalsamado no canta. Le falta esa experiencia de una porción de mundo que puede leerse en el canto; le falta ese poder de intensificación y de experimentación con el exceso, la energía o la potencia –la fuerza de la seducción, del placer, de lo corporal– que le permite a una cosa viva ser más de lo que es; le falta ese poder de afectar y ser afectado que está por detrás de todo arte y que vuelve posible un arte como el de Hudson: el arte de darle alas a los pájaros para que vuelen lejos, más allá de los requisitos de la existencia.

Para el Hudson de *Viaje a las cosas*, se trata siempre de darle cuerpo a esta fascinación por la vida escuchando meticulosamente a los seres vivos y así poder captar el murmullo de los territorios cantados. Las voces y los cantos tocan a distancia, juegan con las leyes de la física, empujando el aire hasta hacer temblar la superficie del tímpano en ondas circulares, como una piedra tirada en un lago. Atento “al aleteo de un pájaro, una pisada o un cambio de viento” (Vitagliano 159), el cuerpo vibra en todas las percepciones, pero principalmente con las tonalidades que resuenan en las voces de las cosas, los lugares, las atmósferas, todo un “arte del *Stimmung*” con sede en un cuerpo hecho de nervios y cerebro, capaz de vibrar ante el menor de los signos y de albergarlo en el lenguaje (Lapoujade 55).

Todas las cosas significan: existencia y significación son sinónimos, las voces están por todas partes, haciendo vibrar el aire. El mundo de las cosas no está muerto, el paisaje y su vitalidad crean sus propios sentidos y narran sus propias historias en un entrecruzamiento de voces humanas y no humanas respondiéndose unas a otras (y unas por otras) en un intercambio cosmopolita, multilingüe y multiespecie de enunciados vivos. Una pradera, un campo, un jardín, una plaza se vuelven para el ojo y el oído del escritor naturalista un laboratorio a cielo abierto floreciente de relaciones inter-especie entre cuerpos de todo tipo; cuerpos que no preceden a la relación,

plegándose unos sobre otros en un proceso semiótico-material siempre abierto, siempre en devenir Haraway 2008).

En el mundo del escritor naturalista no hay ningún objeto neutro, sin cualidad vital que efectúe en él un poder de ser afectado. Lejos de querer alcanzar una representación objetiva del mundo, reduciendo la agencia de las cosas a un grado cero, el naturalista de *Viaje a las cosas* apunta a la revelación de un máximo de intencionalidad en un mundo constituido por infinitas series de formas distintas de saber, sentir y ser afectado. “Se empeñaba en conservar lo que llamamos animismo y estaba pendiente de cualquier indicio de su permanencia” –anota Vitagliano (322). Conocer para Hudson es personificar, lo contrario de la mirada objetivante y desmitificadora de la ciencia, indiferente a las imágenes, los afectos y las palabras que la vida de las cosas provocan en nosotros. Por ejemplo, Hudson intuía que en las casualidades –acontecimientos que las leyes de las ciencias no alcanzan a explicar– “podía oírse el rumor secreto de las cosas” (Vitagliano 432), una densidad semiótica, no necesariamente lingüística, que está en el mundo independientemente del hombre desde el momento que las cosas están animadas y tienen una eficacia en exceso respecto de los sentidos humanos. Es lo que ocurre con Rima, la protagonista de *Mansiones verdes*, “la vívida cristalización del animismo de Hudson”: una mujer-pájaro con el poder o el potencial de la alteridad –es decir, de la diferencia–, que tiene la capacidad de significar el mundo y comunicarse con todas las criaturas de la selva a través de su canto (Vitagliano 343-344).⁸

⁸ En la lógica del perspectivismo amerindio en el que habita Rima, un pájaro, al igual que un jaguar, un tapir, un mono, un árbol o eventualmente Abel, el revolucionario venezolano que se enamora de ella, son personas, es decir, alguien activado o agenciado por un punto de vista que está en un cuerpo entendido menos como una anatomía distintiva que como una forma de vida o un *habitus* (sus fuerzas y debilidades, su forma de moverse, de alimentarse, de comunicarse: el cuerpo como haz de afectos y capacidades). A diferencia del relativismo cultural o multiculturalismo (cada persona ve un mismo mundo natural de manera diferente), el perspectivismo amerindio es un multinaturalismo: todos los seres ven el mundo de la misma manera en tanto se perciben como seres humanos; lo que cambia es el mundo natural que ven. Ven las cosas como las vemos los humanos, pero las cosas que ven y escuchan como nosotros, son otras: parafraseando a Eduardo Viveiros de Castro –lo que nosotros llamamos

Hudson hablaba de telepatía para dar cuenta de una vida semiótica que existe más allá de lo humano, incluso de lo vivo, envolviendo el mundo en una red invisible de ondas vibratorias transmitidas por las cosas. Para el animista que hay en Hudson, los signos no son solo asuntos humanos que el hombre le impone al mundo. La vida es constitutivamente semiótica en tanto está animada por procesos sígnicos vivientes que exceden el carácter convencional de los signos lingüísticos. Los signos no existen encerrados en el mundo de la mente humana; los signos están proliferando entre las cosas, haciendo de los cuerpos cajas de resonancia de las voces humanas y no humanas que Hudson escuchaba en trances telepáticos que podían sobrevenirle en cualquier momento, y sin los cuales, por cierto, no sería el agente de una escritura de la que “nadie podría decir sin sonrojarse” que solo “está hecha de palabras” (Vitagliano 99).

En este sentido, el *Viaje a las cosas* del Hudson de Vitagliano no es un viaje a las cosas mudas de un pasado que se quiere muerto, ni la evocación nostálgica de un paraíso perdido. El misterioso episodio del cardenal no es el índice de un tiempo ido para siempre, el tiempo de los encadenamientos históricos que corre del pasado hacia el futuro, sino del tiempo como sucesión de acontecimientos materiales que actúa sobre los cuerpos y las cosas sin que pueda ser medido por los plazos de los proyectos humanos. Un tiempo que vive de volver en cualquier momento porque es virtual, como son virtuales las latencias que activa la literatura cuando hace subir hasta la superficie de sus enunciados otras territorializaciones de lo sensible.

El arte de Hudson mantiene una relación privilegiada con los animales, un arte de afectos más que de representaciones, de fuerzas dinámicas más que de imágenes que funcionan bajo un régimen de signos. Hudson solía decir que para que una persona le agradara tenía que parecerse a un pájaro.

sangre, para el jaguar es cerveza –, lo que para la ciencia es un sonido con función adaptativa, para Rima y para el escritor-naturalista-chamán es canto expresivo, melodía, música, voz de las cosas. Ver Eduardo Viveiros de Castro, *Metafísicas caníbales*.

Pero Hudson, ¿a qué pájaro se parecía? Según el Conrad de *Viaje a las cosas*, a ninguno. Como pájaro, Hudson era “único en su especie”, un “pájaro Hudson [...] desconcertante en el modo en que bate las alas. De mirada penetrante y canto áspero. Esquivo en el trato, pero buen amigo de sus amigos” (314). El “pájaro Hudson” es un ser excepcional, una anomalía del orden del puro afecto intensivo, no clasificable según la especie del artista que se entrega a procesos miméticos para darle a su arte la apariencia de naturaleza. La broma de Conrad apunta a una teoría del arte que recurre a la etología para sustituir la imitación por el devenir-pájaro de un escritor que intenta una relación *animal* con los pájaros, no basada en la semejanza o en la imitación.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida I*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Pre-Textos, 1998.

Bennett, Jane. *Thoreau's Nature: Ethics, Politics, and the Wild*. Rowman & Littlefield, 2002.

Borges, Jorge Luis. “El escritor argentino y la tradición”. *Obras completas*. Emecé, 1989.

Clark, Timothy. *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment*. Cambridge UP, 2011.

Chejfec, Sergio. “Novelista documental.” *Modo linterna*. Entropía, 2013.

De Castro, Eduardo Viveiros. *Metafísicas canibales: Líneas de antropología postestructural*. Trad. Stella Mastrangelo. Katz, 2010.

Despret, Vinciane. “De agentes secretos a la interagencia”. *Simbiología. Prácticas artísticas en un planeta en emergencia*. Trad. Pablo Méndez. Centro Cultural Kirchner, Ministerio de Cultura de la Nación. <https://www.cck.gob.ar/wp-content/uploads/2019/12/Vinciane-Despret.pdf> [Artículo publicado originalmente en inglés en *History and Theory*, Issue 52, (diciembre 2013), pp. 29-44.]

---. *Habitar como un pájaro. Modos de hacer y de pensar los territorios.* Trad. Sebastián Puente. Cactus, 2022.

Ghosh, Amitav. *The Nutmeg's Curse: Parables for a Planet in Crisis.* Chicago UP, 2021.

Grosz, Elizabeth. *Chaos, Territory, Art. Deleuze and the Framing of the Earth.* Columbus UP, 2008.

Haraway, Donna J. *When Species Meet.* Minnesota UP., 2008.

Hudson, W.H. *The Naturalist in La Plata. The Collected Works of W.H. Hudson.* J.M. Dent & Sons Ltd./ E.P. Dutton & Co., 1923 [1892]. [*El naturalista en el Plata*, El Elefante Blanco, 1997]

---. *Birds in London.* Illustrated by Bryan Hook, A.D. McCormick. Longmans, Green and Co., 1898.

---. *Green Mansions: a Romance of the Tropical Forest.* Duckworth & Company, 1904.

---. *Tales of The Pampas (El Ombú and Other Stories).* Alfred A. Knopf, 1916.

---. *Adventures among Birds. The Collected Works of W.H. Hudson.* J.M. Dent & Sons Ltd./ E.P. Dutton & Co., 1923 [1913].

---. *Far Away and Long Ago. A History of My Early Life. The Collected Works of W.H. Hudson.* J.M. Dent & Sons Ltd./ E.P. Dutton & Co., 1923 [1918]. [*Allá lejos y hace tiempo.* Trad. Idea Vilariño. Ayacucho, 1980.]

---. *Birds of La Plata. The Collected Works of W.H. Hudson.* J.M. Dent & Sons Ltd./ E.P. Dutton & Co., 1923 [1920].

---. *A Traveller in Little Things. The Collected Works of W.H. Hudson.* J.M. Dent & Sons Ltd./ E.P. Dutton & Co., 1923 (1921).

Kohn, Eduardo. *How Forests Think. Toward an Anthropology Beyond the Human.* University of California Press, 2013.

Molloy, Silvia. "La política de la pose." *Poses de fin de siglo: Desbordes del género en la modernidad.* Eterna Cadencia Editora, 2012, pp. 41-53.

Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas.* Beatriz Viterbo, 2007.



Lapoujade, David. *Ficciones de pragmatismo. William and Henry James*. Trad. Andrés Abril. Cactus, 2021.

Latour, Bruno. *Facing Gaia. Eight Lectures on the New Climate Regime*. Trans. Catherine Porter. Polity, 2017.

Martínez Estrada, Ezequiel. *El maravilloso mundo de Guillermo Enrique Hudson*. Beatriz Viterbo: 2001.

Morizot, Baptiste. *Maneras de estar vivo. La crisis ecológica global y las políticas de lo salvaje*. Trad. Silvia Moreno Parrado. Errata naturae, 2021.

Pauls, Alan. “El arte de vivir en arte”. *Temas lentos. Metales pesados*, 2012.

Piglia, Ricardo. *El camino de Ida*. Anagrama, 2013.

Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Trad. Esteban Durán et al.. LOM Ediciones, 2009.

Roberts, Morley. *The Earth-Mother*. Illustred by A.D. McCormick. Downey & Co, 1896.

Rodríguez, Fermín. *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*. (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010).

---. “Perder el tiempo. La literatura de William H. Hudson”. *Historia crítica de la literatura argentina*, V. 3, *El brote de los géneros*, dirigida por Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé, 2010, pp. 325-350.

Uexküll, Jakob. *A Foray into the Worlds of Animals and Humans*. Trans. Joseph D. O’Neil. University of Minnesota Press, 2010.

Vitagliano, Miguel. *Viaje a las cosas*. Edhasa, 2023.