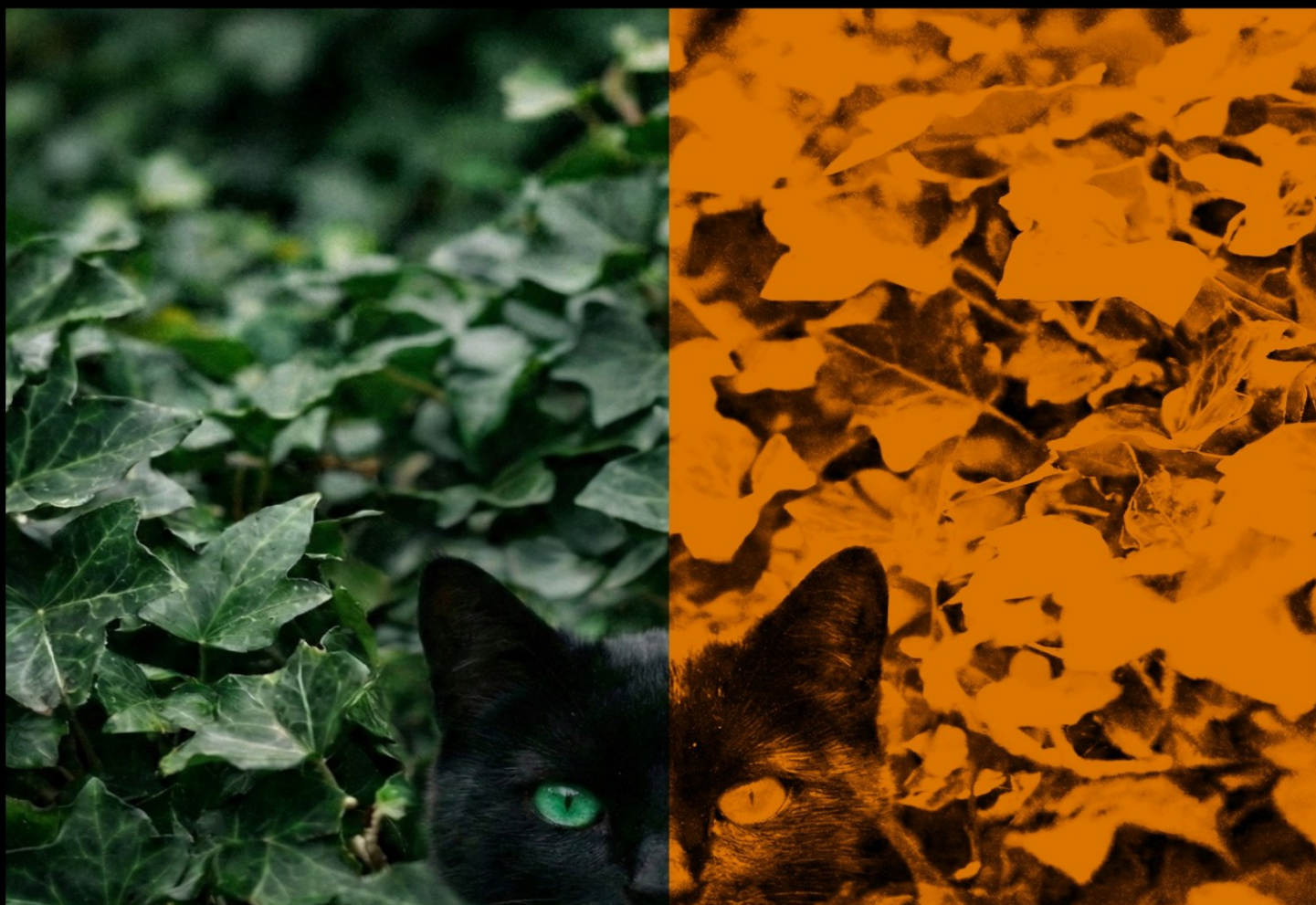


Literatura y posthumanismos

Perspectivas desde América Latina



coordinan: Rafael Arce y Julieta Yelin

CONICET



I E C H



ediciones **UNL**

Literatura y posthumanismos

Perspectivas desde América Latina

Rafael Arce y Julieta Yelin (coords.)

escriben:

*Jens Andermann, Rafael Arce, Leo Cherri, Sofía Dolzani, Paula Fleisner,
Javier Gasparri, Gabriel Giorgi, Luciana Martinez, Rodrigo Montenegro,
Emiliano Rodríguez Montiel, Laura Soledad Romero, Martín De Mauro
Rucovsky, Julieta Vanney, Julieta Yelin.*



Ediciones del IECH / Ediciones UNL

Literatura y posthumanismos

Perspectivas desde América Latina

Coordinación: Rafael Arce y Julieta Yelin

Literatura y posthumanismos : perspectivas desde América Latina / Jens Andermann ... [et al.] ;

Coordinación general de Rafael Arce y Julieta Yelin. - 1a ed. - Rosario : Ediciones del Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (IECH - UNR / CONICET) ; Santa Fe : Ediciones UNL, 2026.

Libro digital, EPUB

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-3638-94-7

1. Literatura. 2. Literatura Latinoamericana. I. Andermann, Jens II. Yelin, Julieta , coord. III. Arce, Rafael, coord.
CDD A86o

CONICET



I E C H



ediciones UNL



Esta obra se publica bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Las imágenes reproducidas en este libro se incluyen con fines estrictamente de investigación y análisis crítico, conforme a los usos honrados y el derecho de cita previsto en la Ley 11.723 de Propiedad Intelectual. Su inclusión en la presente obra carece de fines de lucro.

© De los textos: Los autores, 2026.

© De la presente edición: Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (Rosario) / Ediciones UNL (Santa Fe), 2026.

Agradecemos la colaboración de HyA Ediciones (UNR).

Libro digital, EPUB • Rosario / Santa Fe, Argentina • 2026

Índice

Portada

Introducción: Kafka en los trópicos Julieta Yelin y Rafael Arce

SECCIÓN 1: Más allá de la vida animal: vegetalidad, materia, Tierra y Cosmos

Trance-culturación: escrituras post-etnográficas y estéticas de sobrevida Jens
Andermann

Oral/aural. Temporalidades de la escucha Gabriel Giorgi

Poéticas materialistas en el sur global: la condición vegetal Laura Soledad
Romero

Ya no había sombras. Todas habían sido tragadas por la luz Martin De Mauro
Rucovsky

SECCIÓN 2: Políticas de la alteridad: nuevas formas de imaginar la comunidad

Los amigos de lo ajeno. Experimentaciones con las hablas en la literatura latinoamericana contemporánea Julieta Yelin

Escrituras especulares: modos del ser y del pensamiento en la comunidad literaria Rodrigo Montenegro

Escrituras desapropiadas en América Latina: los casos de Valeria Luiselli, Dani Zelko y Sara Uribe Julieta Marina Vanney

SECCIÓN 3: Monstruos, cyborgs, queers y vida artificial. Ficciones y pensamiento ucrónico

Los aberrantes. Deshechos de lo humano en la literatura latinoamericana contemporánea. Rafael Arce

Las historias que contamos son también las historias que aceptamos vivir. Epistemología feminista y ciencia ficción Paula Fleisner

Monstruos que hablan. Teorizaciones queer-cuir para el pensamiento posthumano Javier Gasparri

Espectros de la historia en la ucronía latinoamericana Luciana Martinez

SECCIÓN 4: Genealogía y postcrítica. Para una crítica literaria posthumanista

El eterno retorno de la filología: escenas mundiales y americanas Leo Cherri

¿Qué vidas para el presente? Modos de leer lo (no) humano en la crítica literaria argentina Emiliano Rodríguez Montiel

El devenir patológico de la imaginación literaria. Lecturas de la enfermedad en la crítica latinoamericana reciente Sofía Dolzani

SECCIÓN 5: La interpelación a la filosofía

La naturaleza ama esconderse. Entrevista a Fabián Ludueña Romandini Rafael Arce, Fabián Ludueña Romandini

Julieta Yelin, IECH (UNR - CONICET)

Rafael Arce, IECH (UNR-CONICET); UNL

Introducción: Kafka en los trópicos

En El corazón de las tinieblas el aventurero va al fondo del África a buscar el horror. La perspectiva nuestra es la contraria, nosotros estamos en los trópicos, nosotros no tuvimos que ir a buscar semillas de angustias. Estamos donde la semilla no cuenta, es la flor, la flor abierta. América es una plenitud, una flor abierta en su máximo de apertura. Esas flores de la angustia europea somos nosotros, pero vistos en el espejo al revés, la forma de una felicidad que puede ser terrible. Esto es asimétrico, porque nosotros sí podemos captar el mito de un escritor europeo, porque un escritor europeo hace el camino normal, va desde la semilla a la flor, mientras que lo nuestro es una plenitud instantánea.

César Aira

Se necesitó poco más de un siglo para que las profecías de Zaratustra se viesan cumplidas. Pero el superhombre que imaginaba Friedrich Nietzsche es todavía una incógnita; con programas tecnócratas como el de los transhumanistas, que proyectan un cuerpo inmortal de silicio cuya alma consistirá en un conjunto de bits de información, conviven alternativas menos optimistas y menos unívocas. Lo cierto es que lo que está emergiendo del resquebrajamiento del Hombre todavía

permanece en penumbras. Algunos celebran su final como el desenlace catastrófico del *Imperium Hominis* que reinó durante dos milenios el orbe terrestre. Sin duda, esa afirmación festiva está justificada; el problema es que no sabemos, una vez herida de muerte la empresa humanista, si esa crisis dará posibilidades inéditas a los vivientes y no vivientes de las esferas terrestre y celeste, posibilidades múltiples y heterogéneas que desarmen definitivamente a ese Hombre, o si lo que viene será incluso peor: un Dios algorítmico creado por ilustrados ateos llamado a reemplazar, con astucia científicista, un imperio por otro.

Zaratustra, justamente: el protagonista de una de las obras filosóficas más sugestivas de todos los tiempos y el personaje imaginado para escribir un texto que rompió los moldes de su disciplina. Pues *Así habló Zaratustra* es un libro en el que la literatura y la filosofía no pueden ser separadas, imbricación que fue para Nietzsche un imperativo intelectual y artístico. En el primer cuarto del siglo XXI, esta es tan imperiosa como entonces. La literatura y la filosofía lo supieron siempre, pero ¿hasta qué punto en nuestro tiempo lo sabemos las, pese a todo, aún llamadas “humanidades”?

Este libro pretende ser una reflexión sobre esa necesidad. Una reflexión urgente porque quizás por primera vez en la historia la técnica va mucho más rápido que nuestra capacidad de entender los cambios. Nos convocan aquí las diversas formas de la imaginación

que, con clarividencia, dan forma a lo que está ocurriendo y ocurrirá, pero también nos interesa forjar nuevas herramientas que recreen una genealogía postmetafísica y posthumanística alternativa al proyecto de la Modernidad. Ese que, con las banderas de la Ilustración, contribuyó a una compartimentación de saberes que actualmente nos deja afuera de la discusión. La imaginación crítica posthumana no implica solo una transformación conceptual y formal que nos facilite pensar el presente-futuro: es deseable que sea, además, una posibilidad de volver la mirada hacia estos dos últimos siglos en los que las Humanidades, bajo la forma de las Ciencias Humanas, tuvieron su auge, su cúspide y su declive. Lo “post” del posthumanismo designa, así, no solo el momento histórico en el que el desdibujamiento de lo humano, a causa de su ensamblaje en redes técnicas, informáticas y económicas, es cada vez más difícil de ignorar, sino también un horizonte de pensamiento que interroga sin cesar esas transformaciones.

Un siglo después de Zaratustra, el pensamiento sigue desbordando fronteras disciplinares, mostrando sus insuficiencias, proponiendo nuevas figuras para entender este extraño presente. Donna Haraway propuso la figura del *cyborg* para imaginar una subjetividad que infligiera una herida narcisista al presunto “viviente humano natural”, hombre, blanco, europeo, civilizado, heterosexual, capacitista. Ya en el siglo XXI, Fabián Ludueña Romandini acuñó el término *antropotecnica* para designar el conjunto de tecnologías por las que el

viviente hablante viene arrancándose, desde el alba africana, su animalidad. Cyborg y antropotecnica son solo algunas de las categorías que procuran nombrar la artificialidad del Homo Sapiens, su original estatuto de constructo. Son fórmulas que responden a esas definiciones múltiples de Nietzsche acerca de qué clase de animal es el humano.

Al asombro del filósofo antiguo, según Platón, lo ha relevado el miedo del filósofo contemporáneo, según Georges Bataille. El cosmos limitado del mundo antiguo fue reemplazado por el universo ilimitado del mundo posthumano. Anterioridad y posteridad, origen y final, coinciden en lo ahumano: prehumanidad y posthumanidad. En una Antártida en deshielo, los científicos de la actualidad, no menos aventureros que sus predecesores, y no menos funcionales a las necesidades del capital global, experimentan un asombro mezclado con horror del que los escritores ya habían hablado hace más de un siglo. Los abismos de las profundidades cósmicas fascinan a los astrónomos como paisajes sublimes que tal vez solo ciertas ficciones del siglo XX pudieron concebir. En plena catástrofe ecológica y civilizatoria, la Tierra empieza a revelar sus arcanos. Desde los audaces comienzos de la mecánica cuántica, la ciencia, paradójicamente, ha vuelto el mundo menos conocido, más extraño: también menos estable, más imprevisible. Las texturas virtuales prometen un mundo alternativo moldeable de acuerdo con los deseos,

mientras que, envueltos en algoritmos, nos volvemos cultores de una liturgia pagana en la que una nueva trascendencia nos amenaza con terrores o nos proporciona esperanzas.

Nuestra época reclama desjerarquizar la posición privilegiada del Homo Sapiens en tanto fundamento ontológico y epistemológico. La actual crisis climática es atribuida por algunos pensadores a la transformación de la especie humana en agente geológico: el llamado Antropoceno. Maristella Svampa lo caracterizó como un concepto-diagnóstico que instala la idea de emergencia frente a problemas muy concretos, como la pérdida de biodiversidad, cuestionando las estrategias de desarrollo dominantes, así como también el paradigma cultural de la modernidad —por ejemplo, la representación del mundo como “patio” humano—. Otros estudiosos utilizan el término Capitaloceno para referirse a la degradación del planeta en virtud del desarrollo de la tecnología y el modelo extractivista. Esta perspectiva centra la mirada en la base material del conflicto al tiempo que desplaza al hombre del centro de la discusión, poniendo en su lugar los modos de producción y explotación propios del sistema capitalista; es decir, considera el problema del ecosistema Tierra como un límite del pensamiento y la acción humanas. Con un tono más humorístico, Haraway propuso la noción de Chtulhuceno, tomado del nombre científico de una araña de patas largas que vive en su región: la Pimoida cthulhu. La imagen de una vida tentaculada, que vive en un lugar específico, le permite pensar en una era pasada,

presente y futura en la que lo humano forma parte de una red, de una familia más amplia que incluye lo vivo y lo no vivo: formas de autoorganización y dependencia situada (dice: “nada está conectado a todo; todos estamos conectados a algo”). A este horizonte de preocupaciones responden líneas de pensamiento vinculadas con la “filosofía ecológica” o “filosofía ambiental”, la ecocrítica, los ecofeminismos, los materialismos vegetales y los antiespecismos, siempre en diálogo con la filosofía y las artes en todas sus vertientes disciplinares.

La escritura literaria, por su parte, explora con insistente tenacidad ese territorio inestable en el que se dibujan —y desdibujan— los sucesivos rostros del hombre. En efecto, lo que llamamos, siguiendo a Maurice Blanchot, experiencia literaria —que poco tiene que ver con la Literatura como institución— siempre implicó un comercio entre una humanidad precaria y una dimensión ahumana múltiple. En el *Antiguo Testamento*, no es el humano el que escribe, sino Dios. En la épica grecolatina, es la Diosa la que canta. En las gestas antiguas y medievales, los protagonistas son héroes, es decir, híbridos, cyborgs, de humano y de diosa, o de dios y de humana. De este lado del mundo, la conquista, exterminio y expoliación europeos sucedieron al asombro, la fascinación y la incredulidad. Las Crónicas de Indias resplandecen hasta nuestros días por la maravillosa aparición de una naturaleza que necesariamente se verá sometida al aparato sensoperceptual moderno. La dificultad de reducir la

alteridad de los pueblos amerindios, la necesidad de explicar su humanidad o de legitimar su inhumanidad vuelven los textos de la conquista deslumbrantes por lo que fabulan, pero también por su capacidad de poner palabras a lo que conmueve a los balbuceantes viajeros, aventureros, conquistadores y militares prontos a instalar la masacre y la desolación. Del otro lado, en los albores de la Modernidad, Miguel de Cervantes Saavedra cuenta las aventuras de un loco y hace conversar a dos perros. Tenemos que esperar hasta el siglo XVIII para que el humanismo ilustrado compartimente la literatura como experiencia estética burguesa y como institución moderna. No obstante, el mismo Kant, que define la belleza como lo que el humano puede captar contemplativamente del paisaje natural, designa lo sublime como la experiencia que nos arroja hacia abismos inhumanos. *Las flores del mal* de Baudelaire devuelve al poeta sus prerrogativas míticas y místicas: es el mediador entre la inmanencia y la trascendencia, entre la naturaleza y esa criatura efímera, pasajera, contingente, llamada “hombre”. En América del Norte, Walt Whitman canta a la naturaleza y a la civilización, conectando la espiritualidad del poeta con la materialidad de los vivientes y de las cosas hechas por el hombre: la nueva democracia estadounidense es, para Whitman, una intuición de unidad entre lo terrestre y lo cósmico, en la que cada ente, desde la hoja de hierba hasta la estrella distante, tiene su lugar. En América del Sur, Juan L. Ortiz, entre los tonos de la oda y de la elegía, da música al paisaje de la región, entrelazando naturalezas y culturas, ora celebrando la belleza de lo que el poeta contempla, ora

lamentando el dolor por la injusticia humana: su poesía, material y espiritual a la vez, transida de perros callejeros y de ángeles rilkeanos, es también una reflexión sobre las cosas y el mundo. Cruzando el río, Marosa Di Giorgio dibuja un universo de humanos animalizados, de animales que se prolongan los unos en los otros, de insectos pululantes y plantas voluptuosas, en una combinación azarosa de cuerpos, follajes y sensaciones. Un inventario caótico que la poeta designa como “lo extrahumano” y que produce, junto con una imagen no antropocéntrica del mundo, una percepción extrañada, desplazada, según la cual nada permanece idéntico a sí mismo. Tal vez sea la poesía la que no ha cesado de problematizar esa separación moderna entre la prosa del pensamiento y el verso de la sensación-emoción. En efecto, si consideramos sus orígenes presocráticos, anteriores a oposiciones como la del idealismo versus el materialismo, la poesía precede a la separación entre el *mythos* y el *logos*, entre la mimesis y la anamnesis platónica, entre la *poiesis* y la *praxis*, entre el éxtasis y el conocimiento. En definitiva: entre la literatura y la filosofía.

En el terreno de la prosa, la ciencia ficción y algunos autores inclasificables como H.P. Lovecraft lo pensaron a su modo. Ya sea en parajes remotos de la Tierra o en espacios lejanos del Cosmos, la vida humana pareciera ser una muy pequeña y perenne manifestación de una biodiversidad que, a su vez, es exigua comparada con eones y años luz de universo abiótico. Gran parte de esa experiencia literaria

fue dejada de lado como subgénero por la institución Literatura. Ese desdén fue favorable al género: le otorgó una libertad especulativa sin parangón. Actualmente, ciencias como la biología y la biotecnología, la informática y la cibernética, la paleoclimatología y la cosmogonía corroboran muchas intuiciones de esas ficciones desdeñadas. La propia Haraway propone la ciencia ficción como una vía de reflexión e imaginación capaz de dar a luz un modelo epistémico novedoso y de crear un futuro más justo, más habitable.

Los textos del siglo XIX y comienzos del XX convierten en mito literario lo que la Historia reprime y escamotea. La “barbarie americana” es el material privilegiado de esa literatura que contribuye, como misión letrada, a imaginar naciones que definen quiénes forman parte del proyecto y quiénes quedan afuera, precisamente por no alcanzar el estatuto “humano”. Pero esa barbarie americana, que se construye en el mismo gesto que se descubre, es lo que vuelve todavía atractivos los textos neocoloniales que inventan las naciones. No solo en América, en toda la empresa colonial europea, las Antípodas funcionan como “literatura *ready-made*”: solo hay que ir a ver y escribirlas. *Facundo* de Sarmiento, *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla, *Los sertones* de Euclides da Cunha, *Los de abajo* de Mariano Azuela, *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos, *Huasipungo* de Jorge Icaza constituyen algunos hitos que continúan el sistema perceptual colonial desde una reapropiación que se quiere ya americana.

La narrativa latinoamericana moderna continuará delineando y explorando las porosidades de esas fronteras que unen y separan (bio)políticamente al hombre del animal, a la humanidad de la animalidad humana, al individuo de la masa, al sujeto sano del enfermo, a lo masculino de lo femenino o lo transgenérico, al ciudadano con plenos derechos del inmigrante, el indígena, el pobre. Una interminable sucesión de límites y jerarquías que organiza la vida social y que pone en juego definiciones y gradaciones de lo humano. Las ficciones del siglo pasado, tanto aquellas habitadas por imaginarios de animales como las que exploran de un modo más general el funcionamiento del universo de lo viviente —de Juan Emar a Horacio Quiroga y a Joao Guimarães Rosa, de Juan José Arreola a Felisberto Hernández y a Osvaldo Lamborghini, por dar apenas algunos nombres— se pueden leer, así, como experimentos del pensamiento posthumano. La figuración de la vida implica siempre un posicionamiento ético y una disputa política acerca de su valor, aunque esto no redunde en conceptualizaciones ni definiciones estables.

En los años de entre siglos y ya entrado el XXI, la condición posthumana impregnará más intensivamente las ficciones: no solo en las representaciones de subjetividades fuera de eje, alienadas o hibridadas con la tecnología, o en la atención a un entorno desfigurado por la depredación y el expolio, sino también en la invención de estrategias de intervención literaria en el pensamiento

de la vida, que ya no se presentará como propiedad de un individuo aislado sino como un flujo continuo que atraviesa las vivencias comunitarias. La experiencia literaria será en algunas de las escrituras un acto de escucha y creación compartida, y esto reformulará en cierto modo lo que hasta el momento conocíamos como institución literaria. Las categorías de autor, editor, lector, personaje, saldrán transformadas de estas reconfiguraciones que tienen lugar en el terreno de la narración, el ensayo o la poesía. Así como la escritura nietzscheana había desarmado la antinomia literatura/filosofía, de la misma manera las experimentaciones contemporáneas neutralizan la oposición entre invención y conocimiento. Quienes escriben parecen preguntarse cómo se puede narrar, cómo se pueden producir imágenes para esta época en la que nuestras formas de vida se están transformando tan radical y vertiginosamente. ¿Cómo explicarnos un mundo cada vez más virtualizado, cuyas leyes en muchos casos desconocemos? ¿Y cómo acercar la escritura a los cuerpos, cómo reconducirla a esa dimensión material sin la que resulta muy difícil, por no decir imposible, entender las prácticas artísticas? En la indagación formal a través del juego colaborativo, la mixtura genérica, la improvisación, la parodia o la subversión de las convenciones, hay una investigación minuciosa acerca del vínculo entre el lenguaje y el presente —y, por supuesto, sobre el fatal desfasaje temporal que es connatural a esa relación—, además de sobre los límites y las redes relacionales que se establecen dentro de ese mundo que habitamos como comunidad de vivientes.

Porque cada vez es más evidente que esa experiencia compartida no se limita a las comunidades humanas: en el campo de la crítica artística y literaria, así como en el de la filosofía, la sociología o la antropología, se comienzan a gestar enfoques multiespecistas que abordan eso que comúnmente entendemos por sociedades humanas como conjuntos de muchas especies. En ellas viven desde los gérmenes y virus portadores de las enfermedades que padecemos hasta las diversas formas de vida que pueblan las representaciones artísticas de lo que por convención seguimos llamando naturaleza. Sobre esta premisa de que la vida humana es inconcebible separada de un universo de bacterias, microbios, plantas y animales, el pensamiento multiespecie pretende redefinir lo humano en su faceta individual y colectiva. Eduardo Viveiros de Castro mostró que esta idea no es una innovación de las posthumanidades; en realidad, está presente desde tiempos ancestrales en las epistemologías y cosmologías amerindias, que consideran lo viviente como un *continuum* multinatural que desafía la lógica oposicional propia del pensamiento humanista eurocéntrico. Para Viveiros de Castro no se trata de incorporar la visión de los pueblos amerindios como una cultura más, abonando el relativismo y manteniendo las oposiciones solo para cambiar la valoración —los otros serían culturalmente superiores a nosotros—. Se trata de algo mucho más radical: el perspectivismo implica pasar del multiculturalismo occidental al multinaturalismo amerindio. Es la dicotomía misma la que se deconstruye, puesto que si conocer implica multiplicar las

perspectivas subjetivas —cada viviente posee una perspectiva de su mundo—, deshaciendo la “objetividad” y afirmando la agencia de cada ente, la idea de una Naturaleza anterior a una Humanidad que la corrompe resulta una quimera. Nunca habría habido diferentes culturas que ven de modo distinto la naturaleza, sino múltiples naturalezas que implican una sola cultura que podemos llamar “humana”.

Esta compleja red contempla también, por supuesto, la materia. Desde la perspectiva de los llamados nuevos materialismos, todas las entidades y procesos, incluyendo a los seres humanos, están compuestos por —o son reducibles a— materia, fuerzas materiales o procesos físicos. Se discuten así las ideas heredadas acerca de la materia como algo pasivo o inerte, opuesta a una vida luminosa y vibrante, a la vez que se desestabiliza la oposición vida/materia, mostrando sus zonas de convergencia y continuidad. Lo que aparece es una materialidad vital o, dicho de otro modo, una vitalidad de la materia, entendiendo por “vitalidad” no solo la capacidad de las cosas para obstaculizar la voluntad humana sino también para actuar como cuasi agentes o fuerzas con sus propias trayectorias, inclinaciones o tendencias.

En consonancia con este cambio del punto de vista, son muchos los artistas que en los últimos años empezaron a colaborar con científicos biológicos y sociales tratando de esclarecer cómo diversas entidades y organismos están enredados en los sistemas políticos,

económicos, artísticos, culturales. La literatura, que en su era moderna cumplió la función de ofrecer posibles imágenes del mundo humano, es ahora un campo de experimentación en el que se prueban formas alternativas de contar el yo, la vida en común, de figurar el tiempo como un movimiento múltiple y no lineal. Manuel De Landa analiza en sus investigaciones cómo la interacción entre los flujos materiales y energéticos y los acontecimientos humanos han dado origen a las diversas estructuras sociales —ciudades, tecnologías, lenguajes— a lo largo de la historia. Esas interacciones tienen también sus líneas de desarrollo en la ficción latinoamericana contemporánea, para la que la coexistencia de una multiplicidad de tiempos, velocidades, agenciamientos y modos radicalmente diversos de percibir son casi un punto de partida. Se podría decir incluso que, por su propia naturaleza indeterminada, los ejercicios narrativos parecen afectar las condiciones de posibilidad de los modos de ser humano, siempre en contacto con otrxs y con el medio. Y en América Latina, esa “plenitud instantánea” a la que refiere Aira en el epígrafe de estas páginas, desborda lo literario con una fuerza aún más inusitada, expandiéndolo hacia regiones donde lo aberrante, lo abyecto, lo anómalo, lo especular, lo esquizoide, lo espectral, lo patológico, lo monstruoso, son aproximaciones, tanteos, intentos de contar — interrumpiendo, desvirtuando, subvirtiendo— el violento proceso de edificación de lo humano.

Los estudios literarios y culturales latinoamericanos siguen el rastro de estas investigaciones poéticas y ficcionales. Al tiempo que se reconfiguran sus intereses y lineamientos teóricos en virtud de este “giro material”, los estudios sobre las artes registran los cambios que se han ido produciendo en las formas de recepción, desjerarquizando y superponiendo los roles en la elaboración y el consumo de las obras. Estos cambios invitan a prestar mayor atención a los aspectos materiales del trabajo y la circulación artística, lo que implica una reflexión sobre nuevos dispositivos de creación, difusión, publicación y exhibición de las producciones, e incluso la problematización de la noción misma de “obra” y, junto con ella, de la figura autoral. Se ponen en cuestión así los criterios de construcción de los archivos y las narraciones históricas que dan forma a los cánones artísticos en nuestro continente.

En este contexto, la crítica literaria también procura pensar el conjunto de transformaciones que afectan las formas de escribir y leer/oír literatura, y que dialogan con el horizonte actual de debates en torno de la noción de subjetividad. Si la historia literaria, arraigada en la tradición de los discursos humanistas, se organizaba a partir de una serie de nombres propios que habían producido un conjunto de obras significativas, trazando un cerco que separaba lo que se consideraba “literatura” de aquello que no alcanzaba esta dignidad nominal, los estudios de cuño posthumanista relativizan este modo de organización reflexionando sobre la noción más laxa de “lo literario”,

entendido como un trabajo intensivo con el lenguaje que permea diversos tipos de discursos y que no reconoce como origen exclusivo la figura individual de un escritor/a.

Nos parece productivo, entonces, visibilizar investigaciones enfocadas en las dimensiones materiales de la labor de la escritura, no solo en lo que concierne a la palabra escrita sino también a sus formas de performatividad y a los procesos que la preceden, le dan forma, la hacen posible. Entre ellas, se trazan aquí dos líneas: por un lado, aquella que estudia la relación que la escritura establece con la esfera de la oralidad —la evocación de la voz como una realidad material: la búsqueda de un tono, de una cadencia, de una vibración que subsiste como huella en la palabra escrita— y la de la auralidad como escucha de agencias no humanas, como conocimiento del mundo; por otro lado, la reflexión en torno de experiencias de escritura ficcional y crítica que entienden la noción de vida como territorio de una experiencia común y como modo de creación, y que ubican, en consecuencia, lo comunitario en el centro de la escena. Se cuestionan así los principios de individualidad, inmaterialidad y autonomía del sujeto que rigen todavía hoy muchas de nuestras prácticas de lectura e interpretación.

Una crítica literaria de matriz posthumanista está llamada a trasvasar los límites disciplinares, en tanto su labor cuestiona la idea de lenguaje como canal de traducción plena de la experiencia humana y como justificación del reinado del Hombre sobre el resto de los

vivientes. Esto no significa necesariamente la adopción de una perspectiva “postdisciplinar”, sino una resituación de la crítica en un campo interdisciplinar. Este campo abarca tanto la literatura reciente como la del siglo XX y más atrás aún: pues se trata no solo de pensar en sintonía con algunos textos del presente —que en muchas de sus manifestaciones conllevan una permeabilidad de su especificidad y una metamorfosis que los acerca a otras textualidades, la filosofía por ejemplo—, sino también de diseñar dispositivos de lectura para releer tanto la tradición más canónica como sus manifestaciones menos exploradas. Por añadidura, implica también atender a lo que la literatura latinoamericana pensó en sintonía con los centros culturales y, no obstante, permaneció desatendido. De ahí que pueda hablarse de una “postfilología” (Daniel Link), una “filología de la vida” (Ottmar Ette) y una “archifilología” (Raúl Antelo) propiamente latinoamericanas que diseñan sus propias estrategias de intervención y de reinención partiendo de textualidades no europeas y no eurocéntricas. Más todavía: una postfilología implica el gesto anacrónico de releer a los escritores y filósofos europeos a la luz de sus predecesores latinoamericanos. Si la Modernidad, como proyecto humanista, implicó necesariamente la conquista-invenición de América, la postfilología no se conforma con un mero descentramiento: propone, de manera más radical, el desmontaje archifilológico del centro mismo. Es un gesto, para decirlo de otro modo, anarchivístico: desclasifica el archivo moderno-colonial y sus derivas neocoloniales. Recordemos la lección anacrónica y atópica de

Pierre Menard. Esta nos sugiere leer a Clarice Lispector y a Antonio Di Benedetto como si hubieran anticipado al *Nouveau Roman*; a Lezama Lima, como si hubiera escrito antes de Benjamin y de Aby Warburg; a João Cruz e Souza, como si hubiera engendrado a Baudelaire; a *Macunaíma* de Mario de Andrade, como precursor del surrealismo; a Borges, como antecedente de la deconstrucción. En efecto, “antes” y “después” se vuelven nociones problemáticas, ya que el tiempo de América Latina implica un desfase fatal, para algunos lamentable (la “modernidad periférica”), y para otros deseable (Borges, Lezama, Aira). El *como si* postfilológico se puede pensar en términos nietzscheanos: es una ficción útil. No se trata de la verdad de la vieja filología, sino de la fuerza vital de la postfilología. Esta implica una vida “no calificada”, una zoopolítica sin naciones, sin tiempos ni fronteras, sin el peso de la Historia: no un mundo, sino “mundos circundantes” en términos del biólogo Jakob Johann von Uexküll, o “mundillos” en términos de Daniel Link.

Las colaboraciones que recogemos aquí tienen la particularidad de ser situadas, es decir, de pensar la especificidad de un conjunto de transformaciones históricas, materiales e ideológicas desde nuestro continente. Esto implica un trabajo deconstructivo pero también sumamente creativo y propositivo que supone varios movimientos críticos. En primer lugar, la reformulación de una serie de nociones clave de nuestros estudios, como las de “cultura”, “arte”, “creación” o “lectura”, a partir del contacto con conceptos provenientes de campos

afines, como los de “patología”, “queer-cuir”, “ucronía” o “survivencia”, entre muchas otras. Conexiones que se establecen en la lectura de corpus específicos, textos que “piensan” los problemas y ofrecen nuevas perspectivas. En segundo lugar, el otorgamiento de una enorme relevancia a la teoría como fuerza de indagación, incluso, de los límites de la propia teoría, mostrando así su plasticidad a través, por ejemplo, del establecimiento de relaciones entre ciencia ficción y epistemología feminista, o entre crítica literaria y pensamiento indígena. Teorizaciones que hibridan, fusionan o solapan con rigurosa irreverencia el pensamiento local con el europeo o el norteamericano. Finalmente, cabe destacar la apuesta por la creación de nociones cada vez que los materiales estudiados solicitan una terminología más adecuada, más sensible al ritmo de la vida que en ellos late.

La experiencia literaria es la desesperación del tiempo humano, de ese vértice del pasado, imaginario e imposible, que dio origen al Hombre; un despertar que, en muchas ficciones y también en las interpretaciones de la crítica, tuvo la forma de una pesadilla. Aira imagina una variante para la célebre *nouvelle* de Franz Kafka: un insecto se despierta una mañana convertido en un hombre. Más que variante, se trata de una posibilidad de lectura: Kafka lo habría hecho de ese modo para darle una vuelta “literaria”. Lo que se narraría sería la imposibilidad aterradora de vivir una vida humana. El viviente humano es el que vive transitivamente —mientras que la

biodiversidad de la Tierra lo hace intransitivamente— una “vida” que de manera incesante se deshace como objeto. El propio Kafka experimentó con esta idea de devenir invertido en su “Informe para una academia”. Pedro el Rojo, un chimpancé adulto llamado así por el color de la herida que los cazadores le infligieron al apresarlos, dotado de lenguaje y artista de *music hall*, da su testimonio a los sabios integrantes de una academia científica cuya disciplina nunca se precisa. Los “especialistas” le solicitan un testimonio sobre su vida anterior como simio, ahora que es casi, aunque no por completo, humano. Pedro no contesta lo que se le pide porque, dice, no puede volver atrás, le resulta imposible recorrer el camino inverso. Pero sí recuerda las circunstancias que lo llevaron a la situación presente: con qué violencia fue humanizado, cómo, para decirlo con Nietzsche, se le imprimió sangrientamente la civilización en el cuerpo. La humanidad es en su memoria sensorial puro dolor y humillación y, en el presente, en un sentido más performático, una suerte de pantomima. Imitando a los marineros del barco que lo conduce a un circo, su destino final, Pedro aprende a saludar con la mano, a tomar licor, a hablar, a hacer acrobacias. Con un humor melancólico, el mono-humano afirma que con el correr del tiempo y gran esfuerzo logró adquirir la cultura de un europeo medio. La distancia que lo separa de la animalidad es ya inconmensurable, al igual que la que le queda por recorrer para convertirse en un hombre —habla, es cierto, pero su voz no se arraiga en nada, es una voz sin sujeto que produce un habla impersonal, exterior—: en las historias de Kafka, y quizás en todas las historias

que la humanidad se contó a sí misma para distanciarse de la animalidad, ese camino es interminable y oscuro. Lo único que resplandece alguna vez es la imagen de la vida, de algo vivo, transformándose, si quien escribe logra producir la alquimia. Es un instante de ciega plenitud, como cuando se activa un *flash* en medio de la noche.

SECCIÓN 1

**Más allá de la vida animal:
vegetalidad, materia, Tierra y Cosmos**

Trance-culturación: escrituras post-etnográficas y estéticas de sobrevida^[1]

“Trance/ Baño de piedras/ Comida de perro/ Epidemias/ El antiguo testamento/ Tobossi/ El árbol sagrado/ Lengua secreta/ Oro viejo/ Tabúes...” (Fichte 436)^[2], así da comienzo el escritor, periodista y etnógrafo judío-alemán Hubert Fichte a una extensa sección en verso, escrita a modo de conjuro en la mitad de *Explosion*, su “novela de etnología” —así el subtítulo— que se convertiría en el punto alto de su monumental e inacabada *Geschichte der Empfindlichkeit* (Historia de la sensibilidad), un proyecto de veinticuatro volúmenes. En la novela de más de ochocientas páginas que Fichte terminó mientras agonizaba en un hospital, tras una fracasada operación de emergencia, contó sus largos años deambulando por Brasil en busca de los saberes sagrados de las religiones espiritistas afrodescendientes y amazónicas, a la vez que recorría el *underground* gay de Rio, Bahia y Manaus durante la fase más brutal de la dictadura militar. El citado pasaje de *Explosion*, que se ajusta al incesante *staccato* de una escritura en presente, a primera vista parece llevar al lenguaje la propia experiencia de éxtasis que persigue la novela. Sin embargo,

como sucede con frecuencia a lo largo del texto, el acceso directo a la presencia epifánica es negado, o más bien aplazado, ya que pronto se revela que el pasaje que estamos leyendo no es sino el compendio de otro texto, un estudio sobre el templo vudú Casa das Minas, en São Luiz do Maranhão, que el narrador de Fichte encontró en una librería de usados en Copacabana. Aun así, vale la pena preguntarnos si la invocación poética que hace Fichte del trance, pese a sus mediaciones, no está todavía cautiva de la presencia extrema a la que está llamando. Y esto, en consecuencia, ¿no podría ser de esta manera porque el trance, de hecho, es en sí mismo un modo de escritura mental y porque cada reiteración es fundamentalmente una invocación de cuantas la han precedido, al igual que de los múltiples autores, no siempre humanos, que esa “intertextualidad” pone en juego? ¿No es también el trance, entonces, un modo peculiar de “estética medioambiental” que se abre a la presencia de una trama de agenciamientos de humanos, animales y plantas, de ancestros y seres de la tierra y del cielo, de historias vividas y por venir? “Con tohé no alucinas, distinto es”, dice Ruth Cárdenas, la esposa del brujo Don Javier, en una novela de César Calvo, otro escritor etnólogo, en Iquitos: “Con tohé ves todo natural, bien real, igualito, solamente que es otra clase...” (Calvo 54).

Aunque no está en el texto, el trance como umbral hacia otro modo de ver el mundo (una *Weltanschauung*) atraviesa la novela de Fichte y también la de Calvo, como veremos. Esto es lo que provee a

estas “novelas de etnología” de su ausencia estructurante, de su “significado trascendental”, para decirlo con un concepto clave de Jacques Derrida en su clásica crítica de Claude Lévi-Strauss (Derrida 411). El trance, en efecto, es la *différance* de un tipo de escritura que sugiero llamar “trance-culturación narrativa”, en un no tan involuntario juego de palabras con la influyente noción de Ángel Rama que se ha convertido en un pilar de los estudios literarios y culturales latinoamericanos. Como recientemente nos recuerda Héctor Hoyos, “transculturación narrativa” es en sí mismo un concepto que Rama trasladó al campo de la literatura a partir de la antropología materialista de Fernando Ortiz (Hoyos 9). Es, por lo tanto, un concepto notablemente performativo, pues lleva a la práctica (analítico-textual) aquello que al mismo tiempo atribuye a sus referencias literarias: concretamente, un tipo de escritura que, en la clásica síntesis de Rama, logra “reintegrarse” a la “comunidad lingüística propia” —léase: el medio rural, campesino o indígena al que “retorna”— solo para poner en funcionamiento su “sistema lingüístico”. Bajo esta formulación, el escritor “no procura imitar desde fuera un habla regional sino elaborarla desde dentro con finalidades literarias”. Al transculturador, concluye Rama, le importa “trabajar las posibilidades que le abre su propio comportamiento lingüístico para construir a partir de él una lengua literaria, específica de la creación artística” (“Los procesos” 238). Con respecto a la transculturación narrativa, la “trance-culturación” sería, por tanto, algo así como el retorno de lo reprimido, vale decir, de la “etnología”,

que desembarca con presencia propia en la “lengua literaria” y en el aparato conceptual construido a partir de ella. La trance-culturación sucede cuando alguien (o algo) da rienda suelta al exceso material que la “lengua literaria” de la transculturación debe contener y controlar para satisfacer las “finalidades literarias”, siguiendo en cambio un tipo muy diferente de “finalidades” que involucran a los existentes humanos y no-humanos, materiales e inmateriales, cuyas exigencias sobre el texto desafían —y a menudo superan— a las del género literario, del estilo, del ritmo.

En este capítulo voy a indagar las posibilidades de los conceptos de trance y trance-culturación, como herramientas para una crítica que apuesta a los pactos imaginativos con lo *más que humano*, abriendo camino hacia la configuración de nuevos *mundos en común*. Para desentrañar estos potenciales, sin embargo, quizás tengamos que abandonar la idea misma de “medioambiente”, ya que —como explica el *pajé* y activista Yanomami Davi Kopenawa— “lo que los blancos llaman así [medioambiente] es lo que queda de la tierra y la floresta heridas por sus máquinas. Es lo que queda de lo que destruyeron hasta ahora. No me gusta esa palabra medio. La tierra no debe ser recortada por la mitad” (Kopenawa y Albert 484). Quiero sugerir que el trance como ruptura de los límites del cuerpo y de la especie, y de ahí como una reconstelación de alianzas entre existentes en un devenir torrencial, es también una forma de cerrar la herida de la violencia extractiva que, como una grieta, ha sido abierta sobre “la

floresta y la tierra”, volviendo a sumergir lo humano no en “medioambientes” sino en una extensa matriz de individuaciones, siempre al borde de precipitarse hacia la otredad con que se alía.

Lo que me interesa, al menos como propósito de este ensayo, no es sin embargo la dimensión sensorial o psicodélica del trance sino más bien su “asombrosamente rico contenido teórico”, siguiendo a Mircea Eliade en su clásica etnografía del chamanismo siberiano y ártico (14): la excepcional operación *conceptual* que el trance realiza en tanto análisis (no-occidental) de la *in-mundización* que subyace a los momentos de crisis individuales y colectivas. Gilles Deleuze, en su clásica discusión del cine de Glauber Rocha, veía en el trance “una transición, un pasaje, o un devenir” que suspende la continuidad diegética con el fin de “producir enunciados colectivos capaces de elevar la miseria a una extraña positividad: la invención de un pueblo” (222) —un pueblo, deberíamos agregar, que la producción estética latinoamericana de los siglos veinte y veintiuno nos incita a imaginar no solo como comunidad humana, sino como un tipo de *communitas* transespecie sublevada frente al pacto “inmunitario” del capitalismo extractivo (Andermann, *Tierras en trance* 21-22).

Aquí, en cambio, propongo enfocarme en un campo diferente (si bien relacionado) de diálogos entre la etnología especulativa y el chamanismo visionario, en busca de describir el trance como un incesante productor de alianzas frente a la catástrofe de la *in-mundización*. Por razones de espacio, me limitaré al medio de la

escritura, lo que a primera vista parecería extraño, toda vez que la danza, el sonido y la *performance* se acercan mucho más a las formas rituales del trance. Retomaré, primero, la noción de “trance-culturación” formulada en los párrafos anteriores, para luego subir la apuesta al proponer la idea del trance como forma de escritura ella misma —una *écriture* que atraviesa los límites de las especies y los existentes, y por tanto también un lugar de debate y (potencialmente) de conocimiento en materia de sobrevida.

Escrituras post-etnográficas

¿Puede ayudarnos la literatura a sobrevivir al fin del mundo? O mejor dicho: ¿eso que solíamos llamar “experiencia estética” aún encierra alguna lección de sobrevida, o de “survivencia” —en la expresión del escritor y crítico anishinaabe (Chippewa) Gerald Vizenor— para el “inmundo” que adviene en los estertores agónicos del “mundo” tal y como nos lo han legado la colonización y el capitalismo extractivista y neoliberal? “Survivencia” (*survivance*), en la concepción de Vizenor, remite al “sentido aurático de presencia” que, en la literatura indígena norteamericana aunque también a través de otras formas de expresión estética propias de las comunidades nativas, mantiene “una resistencia narrativa contra la ausencia..., la nihilidad, y la victimización” a las que estas oponen “la continuidad de las historias” (“Introduction” 1). Al mismo tiempo, en tanto *survivance*, la

sobrevida no debe confundirse con una resistencia apenas reactiva a la violencia colonizadora y que se aferra a formas “tradicionales” de sociabilidad y expresión. Más bien, ella alude a modos activos y disidentes del uso de tecnologías y lenguajes expresivos donde caben asimismo la ironía y la parodia pero también “el sonido, el movimiento, las marcas de las estaciones, ... las asociaciones imagéticas y totémicas con aves y animales, la costumbre de la transmutación y los relatos evasivos y espontáneos de los tricksters” (“Introduction” 6). La sobrevida es por tanto *activa* y no *reactiva*; es un modo de repudiar la dominación colonial-capitalista que “crea una presencia activa” (Vizenor, “Aesthetics” 1) en y a través de las herramientas y dispositivos que se encuentren a mano aquí y ahora.

Quiero comenzar pensando esa sobrevida (en tanto “survivencia”) como dimensión práctica y formal en algunas zonas de la literatura latinoamericana que propongo constelar en torno de la noción de “trance-culturación”. No es casual que “trance-culturación”, como un gesto formal de explosión de la forma textual en sí misma (en particular, la novela), haya proliferado precisamente en tipos de escritura del temprano siglo veinte (como la *novela de la selva*) que la “transculturación” y su aliado literario, el realismo mágico, invitaban a clausurar. No menos casual es su reemergencia en formas y modos de textualidad que siguieron al apogeo de este último: testimonio, autoficción, “novelas de etnología”. *Las tres mitades de Ino Moxo*, de César Calvo (1981), para volver a una obra ya citada, combina

efectivamente elementos de todos estos, al mismo tiempo que des- y re-escribe la clave narrativa de la novela de la selva: la pérdida y el reencuentro del sujeto consigo mismo en el corazón oscuro de la floresta. Así como ocurre en los textos clásicos del género, también aquí el viaje de los Andes a la Amazonia en busca del *shirimpiare arawac* Ino Moxo —Pantera Negra— (Manuel Córdova de nacimiento, hijo de caucheros blancos), cuya habilidad para cambiar de piel y de apariencia salvó a su pueblo de la violencia genocida de los blancos, sostiene el argumento principal. Sin embargo, el tiempo y espacio narrativos están conformados aquí por una serie de visiones inducidas por la ayahuasca, así como por las conversaciones con el curandero indígena y el mestizo, en quienes el personaje central se bifurca. El trance, en *Ino Moxo*, no es el tan anhelado e inalcanzable momento de pura presencia en el “vórtice” interior del texto, como en *La vorágine* de José Eustasio Rivera (1924), el arquetipo de la serie, sino un cronotopo alternativo que constantemente amenaza con hacer colapsar el arco espaciotemporal de la novela y subvertir, a la vez, las identidades de sus personajes —incluido el narrador, quien acaso sea un *alter ego* del autor César Calvo Soriano soñando con el viaje mental de su primo gemelo, César Soriano Calvo, o viceversa. A diferencia de sus antecesores del regionalismo literario, donde el trance funcionaba como una perturbación del personaje y del discurso que despegaba al texto de las convenciones estilísticas y genéricas del realismo, aquí se convierte en el elemento estructurador de la forma

textual, confundiendo las distinciones entre lo que sucede y lo que es soñado. Tal como explica Ino Moxo/Manuel Córdova al narrador novicio:

Los asháninka dicen que soñar es hablar con el aire, que durante el sueño se despierta a la vida de otro tiempo, a una de las vidas del tiempo de esta vida. Lo que se mira desde el oni xuma es tan real o mucho más real. No lo dudes un instante. Tú has viajado de verdad anoche, aunque no sea la manera más habitual de la verdad. (Calvo 283)

El efecto de tal estado de trance no es, sin embargo, un “delirio”, una escritura caótica y desestructurada, sino —como lo muestra la cita— un tipo de texto altamente instructivo, incluso didáctico. En la novela de Calvo, las visiones y los sueños abren camino a (si es que no son abiertos por) el “informe” o comentario interpretativo del chamán, a la manera de una conversación que, a menudo, se parece a una transcripción de entrevista — material de base del trabajo de campo etnográfico. Esta suerte de *Traumdeutung* adquiere, luego, una cualidad metaficcional que se atribuye además a una analítica indígena, para reflexionar desde ahí sobre el propio estatuto discursivo del texto y la frágil zona de traducibilidad entre las dos ontologías que intenta forjar:

¿Me estarás entendiendo? Porque los virakocha incluyen, dentro de su saber, solo las realidades que hacen a la

persona, las íntimas, no las universales e infinitas [...] Nuestro río no es el único, aceptan ahora así a los virakocha. Hay otros ríos, dicen. Como si únicamente hubiera ríos, y como si todos los ríos fueran de agua y tuvieran dos márgenes que terminan en el mar. No conciben que un río tenga una, o tres, o cinco orillas. No comprenden un río de aguas quietas, de aguas que retrocedan. [...] Porque las cosas no son únicamente reales o únicamente ilusorias, ciertas o verdaderas. Hay multitud de categorías intermedias desde las cuales existen las cosas, muchas categorías de real, al mismo tiempo y en distintos tiempos. (Calvo 250-51)

Si en la novela de Calvo, entonces, las voces del “etnógrafo” y del “informante” se bifurcan pero también convergen en “multitud de categorías intermedias” para soñar, narrar, interpretar y desleerse unas a otras, una forma muy distinta de “trance-culturación narrativa” es la que moviliza Sara Gallardo en *Eisejuaz* (1971), novela que narra a partir del personaje histórico del labrador y visionario Lisandro Vega/Eisejuaz “los dilemas de un tipo de liderazgo político y espiritual indígena surgido a través del contacto con la sociedad hegemónica” (Ceriani 25). En este caso, son las presiones y demandas contradictorias ejercidas por las misiones evangélicas establecidas en territorio Qom en el norte argentino desde principios del siglo veinte, por un lado, y el avance paralelo de la frontera extractiva azucarera por el otro, con sus efectos “secundarios” de proletarización y violencia sexual sobre las comunidades nativas. Contrario a Ino Moxo/Manuel Córdova, el “indio blanco” que nos sirve de intérprete y

educador en la novela de Calvo, “Eisejuaz, Éste También, el comprado por el Señor, el del camino largo; yo, Agua que Corre, inmortal” (Gallardo 168) es una multiplicidad ya insuturable, en y por la cual adquiere voz narrativa la fractura que atraviesa todo el mundo diegético. Pero es esta voz, también, la del *niyat* o líder político que abandona a su gente tras haber recibido, en sueños, el llamado de los mensajeros del Dios cristiano y, desde entonces, espera en vano su indicación del camino de redención para los suyos, la que en su vaivén “místico” entre la primera y la tercera persona y entre la ciudad-ingenio y el monte permite a la novela tomar cuenta de la dimensión *in-mundizante* de su historia. El relato de Eisejuaz abre un campo de tensiones (como también lo hacen sus actos alternados, de suplicios y cuidados, que le va brindando al Paqui, el hombre blanco postrado de quien se hace cargo) entre el mesianismo cristiano y la profecía chamánica, versiones de la espera “en el aguantadero” entre las cuales ya no se encuentra modo alguno de dotar de sentido a un presente desgarrador. Es la mutua incapacitación, en cambio, entre esos dos lenguajes místicos a partir de los cuales se disputa el personaje, la que produce a la vez la descripción del in-mundo arrojado por el violento avance de la sociedad blanca y la catástrofe de sentido que este proceso desencadena. En la noche del Getsemaní de Eisejuaz no vuelve ya el amanecer: “Señor de los mensajeros del Señor, no puedo saludarte en este día porque una noche negra sigue en mi corazón y

seguirá, y el mal del mundo ha reventado mi alma, y escapa su dolor, y sólo digo: ¿Cómo es esto? ¿Cómo es? ¿Cómo es? Desde entonces se llamó aquel sitio: ¿Cómo es Esto?” (Gallardo 142).

Así como en la novela de Calvo, pero acaso de una manera más abismal y arriesgada, en *Eisejuaz* el propio discurso narrativo —la lengua literaria— surge a partir de una tensión entre formas recitativas, o mnemónicas, propias de la práctica chamánica, y la de las “escrituras” que compiten con estas tanto en el mundo referencial como en la propia composición del texto que lo narra (las escrituras de los Evangelios aprendidos en la misión pero también de los diarios que Eisejuaz se niega a mirar: “Sé leer pero no leo”). La trance-culturación, sugiero, en “escrituras post-etnográficas”^[3] como las de Calvo y Gallardo es antes que nada un retorno al texto de un elemento étnico o “ancestral”, “trabaja[ndo] las posibilidades que le abre su propio comportamiento lingüístico para construir a partir de él una lengua literaria” tal como, según Rama, habría acontecido en diferentes momentos de modernidad literaria en Latinoamérica. Aquí, sin embargo, este des- y re-ensamblaje no se realiza ya en lo “específico” de la creación artística —lo cual, recordemos, en la reflexión de Rama sobre los novelistas del *boom* resultaría en una especie de fusión exitosa de voz y escritura que ya anticipaba en forma textual la nación poscolonial aún por venir— sino en una agenda totalmente distinta. La trance-culturación pone las formas de composición modernas al servicio de lo que Déborah Danowski y

Eduardo Viveiros de Castro llaman “presente etnográfico”: “el presente del *ethnos*, en contraposición al ‘presente histórico’ del estado-nación” (93). El presente etnográfico no es, entonces, el tiempo deshistorizado de las “sociedades primitivas”, cuya configuración a modo de contracara de la modernidad nacional había sido encomendada a la antropología como discurso rector de la academia latinoamericana. Más bien, subvirtiendo el uso disciplinario, el presente etnográfico de Danowski y Viveiros de Castro representa la resistencia activa al telos histórico del estado-nación para insistir en la continua validez (la “survivencia”) de lo que Elizabeth Povinelli dice a propósito del “presente ancestral”: “la naturaleza resistente de la existencia ancestral” como una “práctica de survivencia” (*Between Gaia and Ground* 134). El presente etnográfico, como un asidero de existencia ancestral y de la resistencia contra las ideas teleológicas o “aceleracionistas” de la historia, es todo menos algo estable e invariable. Su dinámica, tal como lo muestra la producción narrativa trance-cultural, en cambio, está en sintonía con una “praxis indígena [que] reside en la producción reglada de transformaciones capaces de reproducir el presente etnográfico (rituales de ciclo de vida, gestión metafísica de la muerte, chamanismo como diplomacia cósmica) para impedir así la proliferación regresiva y caótica de las transformaciones” (Danowski y Viveiros de Castro 92).^[4]

Dado que el presente etnográfico, de acuerdo con la glosa de cosmologías amazónicas que hacen Danowski y Viveiros de Castro no es sino el *interregnum* entre el tiempo pasado y el futuro de la transformación — “la época que se inició cuando los seres precosmológicos interrumpieron su incesante devenir-otro”, la cual acabará con “los humanos [...] violentamente reabsorbidos por el sustrato precosmológico, donde todas las diferencias continúan comunicándose caóticamente entre sí” (94-95) —, esta insistencia en la continuidad, en la sobrevida, exige asimismo una constante lucha en dos frentes, lucha en la que se consume el narrador y protagonista de Gallardo. Exige un apaciguamiento tanto de la historia como de la prehistoria, por decirlo así, cuya táctica principal es precisamente “la producción reglada de las transformaciones”. Dicho de otra forma, la sobrevida como sostén del presente etnográfico es el arte del constante devenir —devenir-mujer, devenir-animal, devenir-ancestro, devenir-otro—, es decir el arte del chamán. La trance-culturación vuelve a desplegar este último bajo la forma de una poética.

Chamanismo y estética de la sobrevida

Como comenzamos a ver, el trance es también, entonces, un tipo de materialismo histórico llevado a la práctica. Solo que, en lugar de ayudar a entender los momentos de crisis y transformación a través de conceptos o ideas, el chamán en trance consulta “espíritus” o

“imágenes” que no son sino emisarios chamánicos de otros existentes. Juntos, en una suerte de diplomacia cósmica, estos deliberan acerca de cómo proteger —en momentos de peligro— el tiempo del *interregnum* como una alianza transversal entre las cosas vivas (que desde la perspectiva privilegiada del presente ancestral también puede incluir rocas, montañas, ríos). El chamanismo, para decirlo a partir de la influyente reevaluación que hace Eduardo Viveiros de Castro de esta clásica conceptualización (occidental) de espiritualidades no-occidentales, es una forma de arte político centrado en el estado cosmo-performativo de trance entendido como una crisis sacrificial en la que el chamán es “a la vez oficiante y vehículo” y donde, a diferencia del sacerdote, “es el chamán mismo quien cruza al otro lado del espejo; no envía delegados o representantes bajo la forma de víctimas, sino que es él mismo la víctima: un muerto por anticipado” (*Metafísicas* 173). Como quien es capaz de trascender los límites de la individualidad de su cuerpo y de la forma de su especie, el chamán reingresa en una zona de indiferenciación que le permite consultar a otros existentes que han regresado de modo similar a (o mejor: quienes mantienen su latencia en) el estado protocósmico de humanidad compartida que, en la época presente del tiempo de las transformaciones, puede ser habitado solamente por una especie a la vez.^[5] Entre muchos pueblos amazónicos el trance, no es tanto, entonces, un estado mental “humano” que permite llegar a otros seres-especies y a los habitantes del reino espiritual, sino más bien un modo de potencialidad al que

recurren todos los existentes en la medida en que esto activa la sustancia de humanidad que les es común. Este es un modo de comunicación que abre, en palabras de Eduardo Kohn, “la calidad semiótica de la vida —el hecho de que las formas que toma la vida son el producto de cómo los seres vivos representan el mundo a su alrededor” (78).

Es importante notar, sin embargo, que —más allá de quién o qué entra y activa este plano semiótico transversal— “no puede haber cuestión ahí de alucinaciones anárquicas y de una trama y un *dramatis personae* puramente individuales”, por citar otra vez el clásico estudio de Eliade (14). A diferencia de formas individuales y espontáneas de despersonalización visionaria, el trance es una “técnica de éxtasis” que sigue un guión muy preciso y preestablecido. Al igual que el arte, la medicina o el psicoanálisis (con los que comparte aspectos clave), el trance es un oficio legado a través de un aprendizaje que suele tomar toda la juventud y la temprana vida adulta del principiante. Como explica Davi Kopenawa en *La caída del cielo* —su libro en coautoría con el antropólogo francés Bruce Albert— el acceso al éxtasis y a la percepción profunda no es sino el resultado de una lección que dura toda la vida y en la que el *pajé* debe memorizar no sólo la forma de los ancestros-imágenes (*xapirí*) que lo visitan en sueños, sino también las historias fundacionales de la

comunidad y sus experiencias a lo largo del tiempo —es decir, el repertorio mítico con relación a la memoria histórica— así como los modos de hablar que cada uno de ellos exige:

Los niños de los blancos tienen que aprender a dibujar sus palabras torciendo los dedos torpemente por mucho tiempo y con los ojos clavados en pieles de imágenes. Entre nosotros, los muchachos que quieren conocer los *xapiri* tiene que superar el miedo y dejar que los más viejos les soplen el polvo de *yãkoana* en sus narinas. Es doloroso, y lleva tiempo [...] Para nosotros, lo que [los blancos] llaman educación son las palabras de *Omama* y de los *xapiri*, los discursos *hereamuu* de nuestros grandes hombres, los diálogos *wayamuu* y *yãimuu* de nuestras fiestas. (Kopenawa y Albert 376; 391)^[6]

El trance chamánico, entonces, lejos de ser solo un estado de pérdida y abandono de sí mismo inducido por psicotrópicos, es de hecho un modo controlado y altamente disciplinado de la imaginación especulativa que reactualiza el arsenal mnemónico y retórico compilado por el *pajé* con el fin de analizar momentos de contingencia y de reasegurar la permanencia del presente ancestral. El trance como un momento en que el conocimiento adquirido por el estudio mnemónico es incitado a confrontar lo *aún-por-conocer* es, por lo tanto, no muy distinto de los usos experimentales y especulativos de la escritura en las culturas de Occidente —poesía, ficción narrativa, teatro— aunque, al mismo tiempo, su fin último es más bien el opuesto: no sostener ante la sociedad el espejo de un ideal

aún por realizar en el mundo “real”, sino asegurar que esta imagen-espejo muestre la misma cara de ayer y de todos los días anteriores. La relación entre trance y escritura con la que comenzamos este capítulo, funciona en realidad en ambos sentidos, ya que toda vez que el chamán entra en estado de éxtasis también está releendo y reescribiendo las historias transmitidas por generaciones previas de chamanes.

En las páginas siguientes argumentaré en favor de esta lectura y escritura chamánicas, entendidas —a diferencia de las artes y las ciencias de Occidente— no como representación del mundo para el humano sino como la reafirmación de la humanidad del mundo en una materialización de alianzas con otras “humanidades”, tal como aquellos coexistentes son manifestados en el cuerpo del chamán en el curso del trance. Al mismo tiempo, quiero sugerir que el trabajo de Kopenawa y Albert (al que tomo como ejemplo en la línea contemporánea de la producción epistemológica y política indígena) nos alerta del declive de esta capacidad del trance de forjar mundo, debido a los efectos combinados del avance de la frontera extractiva, tal como ya los vislumbraba Gallardo a principios de los años setenta del siglo pasado y como los volvemos a encontrar en el relato de Kopenawa: la disminución del conocimiento-poder chamánico de los Yanomami y sus coexistentes a causa de epidemias, violencia física, deforestación, extinción de especies, envenenamiento del suelo por los químicos de la minería y por los agrotóxicos, y así sucesivamente.

Para evitar que este proceso de *in-mundización* acabe en la figura apocalíptica del título —la caída del cielo—, Kopenawa y Albert recurren a un tipo de trance-culturación que se esfuerza, de una manera diferente a la de Calvo y de Gallardo, por forjar un “relato imperfecto” a través de la escritura (o más bien de la grabación, la edición y la traducción de cuentos orales hechos con ese mismo fin) del aprendizaje chamánico del mundo histórico y del metafísico.

En *Transculturación narrativa en América Latina*, al discutir el testimonio de dos intelectuales indígenas Desâna, Umúsin Panlõn Kumu y Tolamãn Kenhíri (recogido en *Antes o mundo não existia*, 1980), Rama afirma que este “salto que ha hecho ingresar a un indio a los sistemas culturales modernos”, por sus méritos intrínsecos y políticos, incluido el uso de la escritura como “[un] sistema de signos gráficos despojados de voz y de piel”, supuso sin embargo un “atroz empobrecimiento” con relación a la “comunidad orgánica” que alguna vez se habría congregado, en torno a los mismos relatos, en formas rituales de “participación espiritual, física, social” (100-01). Sin embargo, en lugar de considerarla apenas como resto o vestigio de una experiencia sinestésica mucho más rica y reveladora en su transmisión de conocimientos, el concepto de trance-culturación podría ayudarnos a entender mejor la radical apuesta a la cualidad poética del trance (más allá de la forma particular de su iteración) que hace *La caída del cielo*. De este modo, también nos ayudaría a entender y a reivindicar, como reclama Vizenor, la asombrosa

capacidad de las sociedades indígenas para hacerse de las herramientas de la sociedad “moderna”, con el fin de hallar nuevas “prácticas de sobrevivencia”.

En *La caída del cielo*, Kopenawa contrasta su propia experiencia más o menos rutinaria como aprendiz voluntario, en medio de la rápida incursión de la sociedad blanca en territorio yanomami, con la de generaciones precedentes de jóvenes aspirantes a chamanes, quienes solían someterse a iniciaciones más largas y complejas, que asimismo incluían temporadas oníricas prolongadas de convivencia sexual con seres acuáticos femeninos, como un modo de repetir en sueños la aventura fundacional que dio origen al mundo (y a la sociedad yanomami en este). Pero cualquiera fueran las condiciones de iniciación, solo una vez dominada la técnica del éxtasis —en cuanto el cuerpo terrestre es des- y rehecho en una serie de pruebas que incluyen la memorización y la emulación (en “sueños”) de las hazañas fundacionales de la comunidad— los chamanes pueden aventurarse en la geografía mística que abre el estado de trance. En la *cosmopoliteia* de la floresta viva, donde los existentes habitan (como “humanos”) múltiples naturalezas interconectadas a través de la transversalidad semiótica de una “cultura” en común, el trance chamánico provee el *plano compartido de realidad* entre formas de ser que divergen respecto del orden simbólico que cada una habita y a los imaginarios que proyectan sobre las demás. Como señala Viveiros

de Castro, “el jaguar ‘totémico’ en el que un humano se transforma ‘sacrificialmente’ es imaginario, *aunque la transformación es real*” (*Metafísicas* 184-85).

Como una diplomacia cósmica multiespecie, el trance chamánico abre paso a una “comunicación transversal entre incomunicables, un peligroso y delicado modo de comparación entre perspectivas en las que la posición de lo humano está siempre en disputa” (Castro, “The Crystal Forest” 171). Pero aquí está disputada y por lo tanto extendida humanidad es también la precondition de un modo “ecológico” de estar en el mundo. A diferencia, por ejemplo, de la distinción neokantiana que hace Jakob von Uexküll entre el ambiente físico (*Umwelt*) y las experiencias subjetivas de este por parte de cada uno de los existentes que conviven ahí (*Innenwelt*) —que sigue siendo influyente en los “ambientalismos” occidentales de hoy— (Uexküll, *Umwelt und Innenwelt der Tiere*), “ecología” se desprende en Kopenawa de la mera propensión de devenir-otro, virtualidad real que es inherente a todas las formas de vida:

Nuestros ancestros nunca tuvieron la idea de desmatar la floresta ni de excavar la tierra de modo desmedido. [...] Las palabras de la ecología, para ellos, estaban en pensar que *Omama* había creado la floresta para que los humanos viviesen allí sin maltratarla. [...] En la floresta, la ecología somos nosotros, los humanos. Y también, como nosotros, los *xapiri*, los animales, los árboles, los ríos, los peces, el cielo, la lluvia, el viento y el sol! Es todo lo que cobró

existencia en la floresta, lejos de los blancos; todo lo que aún no está cercado. (Kopenawa y Albert 480)

El temor de Kopenawa a la inminente catástrofe causada por el declinar del poder chamánico en el presente (indicios del cual él mismo comprueba, dice, en su propio despliegue de espíritus *xapiri*, empobrecido en comparación con los chamanes antiguos) no es por tanto, o no solo, el lamento por la pérdida de la riqueza cultural y del conocimiento ancestral debido al etnocidio perpetrado por el capitalismo extractivo. La idea del declive de los poderes chamánicos apunta también a un proceso más amplio de *in-mundización*, que incluye pero no se limita a la catástrofe demográfica sufrida por el pueblo Yanomami por causa de la expansión violenta de la frontera minera y agroindustrial y por las sucesivas oleadas de epidemias (entre las que se cuenta la más reciente pandemia de Covid-19, que en Brasil afectó desproporcionadamente a las comunidades indígenas). Asimismo abarca, de modo crucial, a los emisarios chamánicos de todos aquellos otros coexistentes de la floresta, quienes están similarmente expuestos al impacto del caos inducido por los *xawara*, seres epidémicos —como Kopenawa nos explica— liberados con los “humos de metal” de los minerales y los combustibles fósiles desenterrados por los blancos de su resguardo bajo tierra:

La floresta es inteligente, tiene un pensamiento igual al nuestro. Por eso sabe cómo defenderse con sus *xapiri* y sus seres maléficos. Ella no vuelve al caos sólo porque algunos

chamanes todavía hacen bailar sus espíritus para protegerla. Pero hoy en día, [...] hay en ella cada vez más *xapiri* furiosos, a medida que sus padres son devorados por la epidemia *xawara*. Por el momento, los espíritus de los chamanes vivos están logrando contenerlos. Pero sin el trabajo de estos, la floresta y el cielo no van a sostenerse mucho más tiempo en su lugar, tan silenciosos y tranquilos como los conocemos hasta ahora. (497)

Si la floresta no es ni más ni menos que el tiempo y espacio del presente etnográfico, de la sobrevida como un incesante rehacer de alianzas en un devenir múltiple, la ausencia de quienes están a cargo de vigilar sobre ese devenir arrojaría un *in-mundo* no tan diferente de aquel donde transcurren las correrías de Eisejuaz: un teatro de fuerzas huérfanas, incomunicadas, incapaces de reactualizar su inscripción en la semiosis de lo viviente. Lo que Kopenawa vislumbra en su visión del derrumbe del cielo sobre la tierra no es sino ese estado de paulatina in-comunicación entre existentes que los seres epidémicos *xawara* desatan en la *cosmopoliteia* selvática. En estos, entonces, hallamos una figura conceptual sintética no solo de la catástrofe sanitaria sufrida por los Yanomami sino también de la matriz político-económica extractivista en la que se origina. En la ecología-mundo de la floresta —que incluye múltiples humanidades conviviendo entre sí, junto con sus equivalentes chamánicos, los cuales reescriben continuamente los códigos de origen de lo existente, bailando unos con otros en el techo espejado del cielo— la continuidad es concedida por el encuentro chamánico, el trance, que

disipa el peligro encauzando una vez más las fuerzas intensas en el devenir. Como afirma Viveiros de Castro, el devenir es, por consiguiente, el complemento interespecie de la lógica “totémica” de la filiación (es decir, la alianza “extensa” entre los clanes y sus antepasados animales) que regula el orden social en la comunidad del pueblo. El devenir, por contraste, representa no solo “la alianza intensa, contranatural y cosmopolítica” (*Metafísicas* 189) que deshace y confunde las diferencias entre especies, sino también retiene de esa manera los potenciales turbulentos y los reencauza hacia las mismas fuerzas que hacen crecer la floresta: “Los *xapiri*”, como señala Kopenawa, “son los compañeros de la imagen de la fertilidad, son sus ayudantes” (208). Despojado de la mediación chamánica y de la creación de alianzas, advierte Kopenawa, las fuerzas intensas que atraviesan la tierra y el cielo no podrán realizarse a sí mismas en el devenir y, huérfanas de sus huéspedes, volverán una vez más al caos protocósmico, al “tiempo de las transformaciones” que sobrevino al colapso del previo orden del mundo, reuniéndose de nuevo para dar paso al fin de este: “En cuanto existan chamanes vivos, estos lograrán contener la caída del cielo. Si mueren todos, el cielo va a derrumbarse sin que nada pueda detenerlo” (494).

Es aquí, sugiero, donde la trance-culturación vuelve a entrar en escena: como una respuesta estratégica contra el avance de la máquina extractivo-epidémica, convocando la “técnica” chamánica para la producción de un “texto”, esto es, desplegando hacia el

“mundo exterior” los modos de “decir la verdad” propios de la cultura Yanomami, y que por lo tanto también transforma de manera profunda a estas formas del decir. Su procedimiento es, en verdad, muy similar a las prácticas de curación chamánica, donde el elemento foráneo que induce la catástrofe (el *xawara* epidémico) es forzado a bailar, literalmente hablando, al son de la ontología Yanomami, pues como explica Kopenawa:

[C]uando [la epidemia] se torna muy peligrosa, para salvar a su pueblo de la muerte los chamanes incluso hacen bailar la propia imagen de ella, a la que llaman *Xawarari*. Esta imagen es justamente la de la epidemia *xawara*, pero, al volverse espíritu *xapiri*, lucha valientemente contra ella misma, uniéndose así con los espíritus *napënapëri* de los ancestros blancos en su combate contra el humo del metal. (369)

Lo que sugiere este pasaje (apenas uno entre innúmeros momentos de aguda autorreflexión que hacen de *La caída del cielo* un texto tan rico y complejo) es nada menos que una *poética*: una poética de la traducibilidad entre inconmensurables por vía del trance. Es importante recordar que esta poética de la trance-culturación emerge en un proceso por sí mismo dialógico, o más bien “polilógico”, como explica Bruce Albert en su epílogo a *La caída del cielo*. Sus conversaciones con Kopenawa, escribe allí, estuvieron siempre mediadas por la presencia de otras voces y medios de registro tanto mecánicos como espirituales. Kopenawa, señala Albert, no solo

estructura la primera persona del texto encarnando “un vasto conjunto de ‘imágenes’ de animales ancestrales y seres cosmológicos”, sino que se esfuerza en componer —antes que “meras entrevistas etnográficas”— sesiones de grabación a modo de “polílogo intercultural chamánico”, en plural, combinadas “con las sesiones tradicionales, acerca de los blancos, realizadas junto a su suegro y otros chamanes *Watoriki*” (540).

De un modo similar al sueño en que el chamán ve al emisario-imagen de la epidemia, en busca de forzarlo a “convertirse en un espíritu *xapiri*” y luchar contra lo que representa, *La caída del cielo* se apodera de la escritura en pro de la trance-culturación. Responde así a un momento de radical *in-mundización*, abriéndole espacio a un dominio indígena de la representación —no como mimesis o imitación sino, como sugiere Viveiros de Castro, como “síntesis disyuntiva que conecta-separa lo real de lo virtual, lo discreto de lo continuo” (“The Crystal Forest” 160). La trance-culturación, de esta manera, podría entenderse como una toma de la “técnica” polilógica del habla chamánica hacia y contra la zona extractiva donde esta se torna modo de discurso (y de acción) que nos insta, como lectores, a involucrar y comprometernos. Trance-culturación, en manos de Kopenawa, designa nada menos que un espacio “intercultural” que sigue el modelo de la *cosmopoliteia* de la floresta viva. Como señala el antropólogo Pedro de Niemeyer Cesarino:

La fuerza del pensamiento especulativo de Kopenawa no es una consecuencia de la escritura ni de la alfabetización, aunque tal pensamiento sea producido por una comparación sistemática y crítica de hechos, relatos y experiencias. Esta sistematicidad crítica, reforzada por su transformación en chamán y activista internacional, está ligada a otra epistemología y su correspondiente configuración de la realidad, cuyos instrumentos reposan en la actualización de la multiplicidad virtual de los espíritus *xapiri*. (291)

La trance-culturación, entonces, representa también una poética de la sobrevida en un momento extremo de *in-mundización*, contra el cual se ejercen de un modo radicalmente innovador las “técnicas” de la analítica indígena, desarrollando una dinámica de alianza y del devenir-con a partir de la propia forma textual. “El problema de la supervivencia precaria nos ayuda a ver lo que está mal. La precariedad es un estado de reconocimiento de nuestra vulnerabilidad ante los demás. Para sobrevivir necesitamos ayuda, y la ayuda es siempre un servicio de otro”, sostiene Anna Tsing (29). Reconocer ante otros nuestra vulnerabilidad: quizá esta sea una buena manera de condensar la lección que Kopenawa y Albert imparten en más de seiscientas páginas. Luego, solo después, podría otra vez abrirse un horizonte de devenir para (algunos de) nosotros — “un *incesante redevenir*-indígena”, en palabras de Danowski y Viveiros de Castro y así también para una “*subsistencia del futuro*” (158-59).

Obras citadas

- Andermann, Jens. “La noche de los Xawarari: notas sobre epidemiología amazónica”. *Heterotopías*, n° 4, vol. 7, 2021, pp. 1-18,
<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/33427>
- . *Tierras en trance: arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados, 2018.
- Calvo, César. Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía. Lima, Grupo Editorial Peisa, 2011 [1981].
- Castro, Eduardo Viveiros de. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo, Cosacnaify, 2015.]
- . “The Crystal Forest: Notes on the Ontology of Amazonian Spirits”. *Inner Asia*, n° 9, vol. 2, 2007, pp. 153-172. [“La selva de cristal: Notas sobre la antología de los espíritus amazónicos”. *Amazonía Peruana*, n° 30, pp. 85–110,
<https://doi.org/10.52980/revistaamazonaperuana.vi30.65>]
- Ceriani, César. “Encuentro com Eisejuaz, el soñador soñado. Chamanismo, energía y liderazgo religioso”. *Boca de Sapo*,

nº 16, año 15, 2014, pp. 23-27.

Cesarino, Pedro de Niemeyer. "Ontological Conflicts and Shamanic Speculations in Davi Kopenawa's *The Falling Sky*". *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, nº 4, vol. 2, 2014, pp. 289-295.

Danowski, Déborah y Eduardo Viveiros de Castro. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis - São Paulo, Cultura e Barbárie - Instituto Socioambiental, 2014.

Deleuze, Gilles. *The Time-Image. Cinema 2*. Traducido por Hugh Tomlinson y Robert Galeta. London, Athlone, 1985.

Derrida, Jacques. "La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines". *L'écriture et la difference*. París, Éditions du Seuil, 1967, pp. 409-428.

Eliade, Mircea. *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy*. Traducido por Willard R. Trask. Princeton, Princeton University Press, 1964.

Escobar, Ticio. *La belleza de los otros: arte indígena del Paraguay*. Asunción, Servilibro, 2012.

———. *The Curse of Nemur: In Search of the Art, Myth, and Ritual of the Ishir*. Traducido por Adriana Michele Campos Johnson. Pittsburgh, Pittsburgh University Press, 2007.

- Fichte, Hubert. *Explosion. Roman der Ethnologie*. Frankfurt am Main, S. Fischer, 1993.
- Gallardo, Sara. *Eisejuaz*. Buenos Aires, El Cuenco del Plata, 2013.
- Hoyos, Héctor. *Things with a History: Transcultural Materialism and the Literatures of Extraction in Contemporary Latin America*. New York, Columbia University Press, 2019.
- Kohn, Eduardo. *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human*. Berkeley, University of California Press, 2013.
- Kopenawa, Davi y Bruce Albert. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo, Companhia das Letras, 2015.
- Oliveira, Eduardo Jorge de. “A fábrica do selvagem e o choque das imaginações. Uma leitura pós-etnográfica da obra de Denilson Baniwa”. *Quaderni Culturali IILA*, n° 4, vol. 1, 2022, pp. 41-51.
- Povinelli, Elizabeth. *Between Gaia and Ground: Four Axioms of Existence and the Ancestral Catastrophe of Late Liberalism*. Durham, Duke University Press, 2021.
- . *Geontologies: A Requiem to Late Liberalism*. Durham, Duke University Press, 2016.

- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires, El Andariego, 2007 [1984].
- . “Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana”. *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2008 [1982], pp. 227-258.
- Tsing, Anna Lowenhaupt. *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton, Princeton University Press, 2015.
- Uexküll, Jakob von. *Umwelt und Innenwelt der Tiere*. Berlín, Julius Springer, 1909.
- Vizenor, Gerald. “Aesthetics of Survivance: Literary Theory and Practice”. *Survivance: Narratives of Native Presence*, editado por Gerald Vizenor. Lincoln, University of Nebraska Press, 2008, pp. 1-23.
- . “Introduction: Literary Aesthetics and Survivance”. *Native Liberty: Natural Reason and Cultural Survivance*, editado por Gerald Vizenor. Lincoln, University of Nebraska Press, 2009, pp. 1-14.

¹ Traducción de Ignacio Bajter, revisada y ampliada por el autor. >>

² Salvo indicación contraria, las traducciones al castellano son mías.>>

³ Tomo la noción de “escrituras post-etnográficas” del trabajo de Eduardo Jorge de Oliveira (“A fábrica”).>>

⁴ Lo que llamo trance-culturación es por tanto diferente del tipo de inclusión exclusiva en las prácticas gubernamentales del capitalismo neoextractivista que Povinelli considera “geontopoder”. Bajo este último, aquellos “primitivos” o “animistas” que “no siguen la dualidad Vida y No-Vida como una división dada” (así como, podríamos añadir, no siguen la división entre lo Humano y lo No-humano como una división biontológica dada) tienen derecho a reclamar algún tipo de compensación simbólica y material por la violación de sus creencias y valores “culturales”. Al mismo tiempo, tal reconocimiento de la “diferencia cultural” por parte de los gobiernos tardo-liberales no debe ni puede amenazar jamás la propiedad exclusiva de la verdad asumida por la ontología de Occidente: “Las personas no-indígenas pueden valorar estas narrativas como formas retóricamente provocativas de concebir el mundo, pero es improbable que consideren que tienen el peso de la verdad, y mucho menos que obliguen a los estados a tratar a estos existentes de un modo ético y políticamente equivalente a como son tratados los humanos” (*Geontologies* 128). Por contraste, la trance-culturación como modo de poner en marcha la analítica indígena como una crítica metaficcional de los mismos tipos de textualidad a los que recurre, desplaza “el peso de la verdad” hacia otras ontologías, precisamente porque capta el carácter de la forma textual en sí misma como un territorio en disputa. >>

⁵ Como señala Eduardo Kohn, entre los Ávila Runa de la Amazonia occidental se acostumbra a dar a los perros drogas alucinógenas “para que la gente se comuniquen con [ellos] como sujetos humanos conscientes”, al mismo tiempo que cierran sus hocicos durante este proceso para evitar que los animales hablen y tientes a la gente a entrar en la subjetividad canina (143). [>>](#)

⁶ En *A queda do céu*, Albert y Kopenawa dan en negritas la primera mención de aquellas palabras que Kopenawa utiliza en portugués (en lugar de su dialecto nativo de la lengua Yanomami) durante las entrevistas en que se basa el texto. (Véase 52). En este pasaje, la palabra dicha en portugués es “educación”. [>>](#)

Gabriel Giorgi, UBA - CONICET

***Oral/aural.* Temporalidades de la escucha**

“Unable to write a solid history, the listener accedes to the slippage of time”.

David Toop

La crisis del tiempo que parece signar esta época —la reconfiguración profunda de nuestras narraciones, de los tiempos colectivos, de los marcos de inteligibilidad temporal que orientan nuestras vidas y nuestras acciones— es (quizá paradójicamente) una *apertura de la escucha*. Esta me parece una de las mutaciones sensibles más instigantes y más promisorias del presente. Como si la profunda desorientación temporal que marca este momento histórico encontrara en la escucha una herramienta para eso que Brandon LaBelle llama “el trabajo de reorientación” (*Acoustic Justice* 2020). Esta sintonía o, quizá mejor, ese *anudamiento* entre crisis de temporalidad y escucha se conjuga en torno a dos vectores principales. Por un lado, la crisis de temporalidades que parece marcar nuestra época proviene, como ha sido abundantemente

señalado (Chakrabarty 2020 y 2023; Pratt 2022; Ghosh 2016; Ludmer 2010), de la presión que ejercen agentes no humanos, planetarios, ambientales, geológicos, biológicos —frecuente pero no solamente bajo el signo de la catástrofe— sobre esquemas temporales antropocéntricos y conjugadas en torno al “progreso”: narraciones *demasiado humanas* para la irrupción de agentes y fuerzas que alteran radicalmente nuestras vidas individuales y colectivas y que disputan toda teología como matriz organizadora de la experiencia (el ejemplo, ya casi automático, de la pandemia de Covid-19 deja bastante en claro la naturaleza de esta desorientación temporal). Por otro lado, la escucha se revela como la dimensión sensible en la que estos agentes no-humanos encuentran un canal de expresión privilegiado, allí donde una *escucha situada* permite indagaciones estéticas y políticas que, desplazando la centralidad de la visión y su anclaje clásico en el paisaje, capturan fuerzas, agencias, perspectivas que multiplican las historicidades y las memorias que se albergan allí.

[1] En un ensayo reciente, Juan Cárdenas invitaba a “escuchar el paisaje” como metodología para contrapesar la captura colonial de los territorios a partir del paisaje occidental: la escucha de los territorios como vía sensible contra la visión colonizadora de los espacios. Esa escucha, como veremos enseguida, *necesariamente implica una dislocación temporal*: la escucha viene con temporalidades otras, ancestrales, coloniales, no-humanas, que disputan toda determinación del “presente” (y de lo que está presente/ausente, las formas de presencia). Esta irrupción por la escucha de

temporalidades suprimidas, latentes, que son también temporalidades *entre* lo humano y lo no-humano, es el foco de este ensayo. La escucha, quiero sugerir, emerge como una suerte de parteaguas sensible justamente en esta época de desorientación temporal: una herramienta que adquiere mayor relevancia allí donde se revela (a diferencia de la visión) más apta para orientar a nuestros cuerpos en los tiempos que nos tocan. Brandon Labelle habla en su libro *Acoustic Justice* sobre el “trabajo de reorientación” como la tarea de la escucha en el presente: justamente, la escucha y su relación con agencias sonoras parece ofrecer una fenomenología — parcial, nunca del todo cumplimentada, siempre tentativa y siempre inacabada— para mundos sensibles que, como los nuestros, no pueden organizarse en torno a un principio temporal rector (LaBelle13). A contrapelo, en desvío, la escucha se orienta hacia focos de percepción que eluden lo evidente, lo aparente, lo dado y empujan los mundos sensibles hacia agentes indeterminados, que irrumpen en el “presente” —la escucha, decía Nancy, es un “ataque de tiempo” que desordena toda literalidad temporal— y reenvían la atención a focos de sentido que vienen con otras temporalidades. *Paramos la oreja* ahí donde hay algo para nuestros cuerpos: se reorientan nuestras líneas de atracción e imantación. (Esto, cabe aclarar, no significa, de ninguna manera, que la escucha sea una herramienta certera —sólo que es una herramienta apta para una sensibilidad contemporánea que testea los modos de albergar esa expansión o esa reconfiguración temporal que es la que nos toca.) Quiero seguirle el rastro a la *escucha*

escrita: a los modos en los que las escrituras —ese medio en principio silencioso^[2]— se reorientan siguiendo eso que llega por los oídos. Los ejemplos abundan. Desde la reciente *Las niñas del naranjel*, de Gabriela Cabezón Cámara (2023), hasta las narraciones de Juan Cárdenas o el texto-instalación de Verónica Gerber Bicecci, *La compañía* (2019), mucho de la narración literaria contemporánea pasa por *parar la oreja ante* la profunda dislocación y desorientación temporal que viene con la irrupción de fuerzas y agentes no-humanos y con su presión sobre las formas narrativas heredadas. En lo que sigue me interesa explorar la pregunta por la escucha a partir de un texto que es, creo, fundamental para esta tarea de las escrituras contemporáneas: *A queda do céu*, la obra en colaboración entre el chamán yanomami Davi Kopenawa y el etnólogo francés Bruce Albert, publicado por primera vez en 2010. Este libro nos servirá como una especie de laboratorio de la escucha escrita: una herramienta, que es también un experimento literario, para mapear las reconfiguraciones de lo escrito a partir de la ecuación entre escucha y agentes y temporalidades no-humanas, y que llamaremos *la escucha cosmopolítica*.

Antes de entrar al texto, un par de cauciones conceptuales y metodológicas:

1) La relación entre escucha y mundos no-humanos implica la apuesta por una tarea crítica fundamental, formidablemente planteada por Ana María Ochoa Gautier (Ochoa 2014): *el desmontaje*

del “*sujeto oral*” como construcción de la cultura letrada. Precisamente allí donde los mundos no-humanos, los agentes sonoros y sus universos *aurales* reclaman su lugar en nuestras tramas sensibles, la demarcación problemática del “sujeto oral” y de la “oralidad” como dimensión exclusivamente humana y lingüística^[3] (que responde, desde luego, a cierta concepción de lenguaje) entra en cuestión y enfrenta otras configuraciones formales. Esta tensión entre “oral” y “aural” es, quiero sugerir, uno de los desafíos críticos más agudos y promisorios de las exploraciones estéticas del presente, y que además nos invita (o nos obliga) a volver a leer los archivos literarios en los que la pregunta por la construcción del “sujeto oral” es absolutamente decisiva e insistente;

2) por otro lado, la escucha es siempre una interrogación sobre el tiempo. “Unable to write a solid history, the listener accedes to the slippage of time”, escribe David Toop (2011).^[4] Lo que llega al oído no tiene nunca un origen temporal definido o positivo; siempre viene desde otro umbral, resonancia, eco, vibración. Desarregla el tiempo presente: *divide al tiempo*. Esta cualidad o capacidad es clave para nuestros desafíos tanto sensibles como epistemológicos: nos permite explorar nuevas direcciones de *reorientación* (para volver a LaBelle) justamente allí donde las viejas brújulas temporales fracasan. La escucha alberga otro tiempo: pasados ancestrales, tachados, fuera-de-archivo (allí donde el archivo se conjugó tan obviamente en torno a lo escrito y a lo letrado); simultaneidades no visibles, imperceptibles;

incluso futuros, como las señales proféticas que dan indicios de eventos por venir.^[5] Esa capacidad de la escucha para dividir el tiempo es decisiva para nosotros: nos permite reorientarnos en una temporalidad que *ya no puede evitar incorporar a los agentes no-humanos como parte de nuestra experiencia histórica compartida*. A la vez, una *temporalidad que ya no se rige desde un futuro proyectado desde el presente* —como “progreso”— sino que debe abrirse a las rupturas y mutaciones de lo planetario y lo cosmopolítico, en la figura de esa “caída del cielo” que debe tratarse políticamente con los espíritus de la selva. Interesante: ahí donde el futuro deja de regir la sensibilidad, donde el futuro como mandato, como deber, como sueño rector deja de orientar nuestros movimientos, ahí *se abre la escucha*. Veamos adónde nos lleva.

Un indio se graba la voz: una reorientación acústica

A queda do céu (2016), de Davi Kopenawa y Bruce Albert, es un evento en y de la literatura latinoamericana: esto ha sido señalado abundantemente (Alberto Pucheu, por ejemplo, habla de una “fundação tardía” contra la hegemonía blanca^[6]; Viveiros de Castro dice que se trata de un “acontecimento político e espiritual”). Y es un evento en y de la literatura latinoamericana *precisamente* porque disputa y desplaza, de maneras incrementales (es decir, de maneras

que se expanden a medida que lo leemos), lo que entendemos por “literatura” y por “latinoamericano”. Ambas nociones, sabemos, se constituyeron en gran medida a partir de una exclusión fundamental: la de los mundos indígenas. *A queda do céu* desplaza el eje de ambas categorías situando de nuevos modos el lugar del indio en la literatura —especialmente, de la enunciación indígena en las escrituras literarias— y complicando de modos incesantes lo “latinoamericano” que nos ata a la herencia eurocéntrica y a sus modos de la lengua y de la sangre. Justamente en esa coordenada el libro escrito (y aquí la noción misma de escribir ya empieza a entrar en cuestión) entre Davi Kopenawa y Bruce Albert representa una eclosión y un reenmarcamiento radical: ya no podemos volver a leer como antes con ese artefacto en nuestro repertorio.

Todo *A queda do céu* gira alrededor de una *pedagogía de la escucha*. El texto se origina en una escena de escucha: en 1989, Davi Kopenawa, después de ver en casa de una amiga en São Paulo un reportaje televisivo sobre la devastación que los *garimpeiros* estaban llevando a cabo en el Amazonas, decide grabar sus visiones sobre “la caída del cielo” para entregárselas a Bruce Albert, etnólogo francés, militante por los derechos yanomami y amigo de Kopenawa, con el objetivo de que las convierta en un libro.^[7] En el prólogo de Davi que abre *A queda do céu* se explica este gesto, explícitamente político, de *entregar las palabras* a Albert y su voluntad de que lleguen al mundo no yanomami, a ese “povo da mercadoría” que está devastando la

selva: el mundo blanco. El acto de entregar las palabras va a contrapelo de la tradición yanomami, cuando los antiguos no hacían tal cosa porque “sabiam que os brancos não entendiam sua língua” (Kopenawa 63-64) En cambio, en el gesto de esta entrega, Davi sabe que “minha fala será algo de novo” (Kopenawa 64): otro pacto y otra circulación de las palabras. Ese nuevo pacto y esa nueva circulación se afirman a partir de un acto de escucha. Davi cuenta que cuando conoció a Albert (y de hecho, el prólogo está en segunda persona gramatical, dirigido a Albert: es una interpelación y una dedicatoria), se volvieron amigos y que “poucos são os brancos que escutaram nossa fala desse modo” (Kopenawa 63): *es un modo de la escucha* lo que aquí parece resolverse en la posibilidad de un pacto que cambia la circulación de la palabra yanomami, incluyendo a “aqueles que quiserem escutar” en el mundo blanco: otro campo de resonancia y de sentido. Se trata, evidentemente, de la formulación de un pacto nuevo entre el que habla y el que escribe, y los mundos y circuitos de esas palabras —un pacto que, veremos, se relaciona con el testimonio *pero que lo excede de maneras decisivas*. En el espacio de este pacto tiene lugar una *práctica de escucha* a través de la cual la escritura misma debe modificarse para albergar eso que entra por el oído: específicamente, lo viene con el trance chamánico y con el tipo de memoria radicalmente diferente, en su naturaleza, en su escala y en su matriz no antropocéntrica, respecto de lo que de manera habitual entendemos por “memoria cultural” (Garramuño 2022.) La escucha aquí *transforma radicalmente las formas disponibles de lo escrito*.

Ese es el experimento literario. En el postfacio escrito por Bruce Albert, un texto de casi cien páginas sobre el que volveremos más adelante y donde el etnógrafo describe y piensa el tipo de práctica de escritura exigida por el material grabado por Kopenawa, leemos la siguiente caracterización del texto: “Este livro, composto de relatos autobiográficos e reflexões xamânicas, está escrito em primeira pessoa, a pessoa que com vigor e inspiração carrega a voz de Davi Kopenawa” (Kopenawa 537). Subrayo la caracterización de Albert: un libro compuesto *por relatos autobiográficos y reflexiones chamánicas*, esa contigüidad. Creo que el desafío inmenso, de consecuencias múltiples, que lleva adelante este texto es precisamente *la combinación de esas dos materias*: el *narrar* y el *pensar* indígena habitan juntos pero no tienen un género reconocible que albergue su combinación. En esta operación vemos en acción el laboratorio que se activa en *A queda do céu*: tiene que inventar una primera persona en la que se conjuguen esas dos materias. La pregunta por el yo va directamente a nuestra pregunta por las temporalidades, porque este anudamiento entre lo autobiográfico y la experiencia chamánica — anudamiento que tiene lugar en la escucha— pone en tensión los marcos de temporalidad en los que tiene lugar esta combinación. Si la autobiografía se despliega en el horizonte de la temporalidad subjetiva, humana, con el correlato histórico que podemos verificar como testimonio y como experiencia histórica, el bloque chamánico tiene lugar en temporalidades cosmopolíticas que no se dejan capturar en la temporalidad histórica moderna pero tampoco en el

marco de la “cosmovisión indígena” —justamente: el libro de Kopenawa y Albert orbita sobre la premisa de que la “caída del cielo” es un evento que afectará al planeta entero, no sólo al mundo yanomami. Se trata de temporalidades cósmicas, sobrenaturales, ancestrales y futuras —el “futuro ancestral” del que habla Ailton Krenak— irreductibles a la configuración temporal de lo que entendemos tanto por experiencia subjetiva como por saber histórico (Chakrabarty, 2023; Hartog, 2021). La combinación de estas dos materias tiene lugar a través de la escucha. Y para tener lugar requiere de la deconstrucción del “sujeto oral” tal y como se constituyó en la tradición letrada latinoamericana. Me gustaría situar dos *escenas de escucha* en *A queda do céu* en las que podemos interrogar este desmontaje del “sujeto oral” y su reconfiguración en torno a nuevas modulaciones de lo aural.

La gestión de lo audible y la invención (literal) de una nueva lengua

La escena de iniciación de Davi como chamán es antes que nada una performance en torno a la gestión de lo audible: de lo que se oye y de la liberación de un “bloqueo” previo de la escucha. Davi había sido señalado por sus abuelos como chamán, pero él rehuía esa vocación por miedo. Soñaba de manera muy inquieta porque no atendía el llamado de los *xapiri* (los espíritus de la selva.) Fue su suegro (figura

decisiva en la trayectoria de Davi) el que finalmente lo convenció de que aspirara *yākoana*, el polvo que es el alimento de los *xapiri* y que produce el trance chamánico (es el “sopro de vida” de los *xapiri*). El trance chamánico es fundamentalmente una performance de escucha recíproca entre los *xapiri* y el chamán. Para ello, el chamán debe ser capaz de escuchar el canto de los *xapiri* para imitarlo de modo que satisfaga a los espíritus; de lo contrario no descienden: “E o pó de *yākoana*, tirado da seiva das árvores *yākoana hi* que faz que as palavras dos espíritos se revelem e se propaguem ao longe. A gente comum é surda a elas mas quando nos tornamos xamãs podemos ouvi-las com clareza” (Kopenawa 136). La droga es un operador entre la sordera y la claridad: luego, a medida que avanza el ritual y su formación como chamán, Davi dirá que los *xapiri* “livraram minhas orelhas de tudo o que as entupia” (Kopenawa 148). Una liberación de la escucha hacia eso que viene desde el cosmos: ahí la “performance cosmopolítica ou cósmico-diplomática” de la que habla Viveiros (Kopenawa 39). Una vez que el chamán despeja el oído la gestión de lo audible se multiplica. Primero, cuando los espíritus descienden, “mal temos tempo de escutar um zumbido e eles já pegaram nossa imagem para perdê-la muito longe dali” (Kopenawa 136). Es decir, se llevan la identidad —la “imagen”— del chamán con ellos, dejando el cuerpo vuelto “fantasma.” En ese viaje, los cantos de los *xapiri* se tornan más nítidos y el chamán debe imitarlos poniendo esfuerzo en que lo escuchen: un diálogo entre canto y réplica como vía de comunicación. Davi aclara que los *xapiri* detestan el ruido y que sus

casas son muy silenciosas: una afinación de sintonía para despejar la escucha. A partir de esa reciprocidad aural se hacen visibles “os caminhos dos *xapiri*, finos e transparentes como fios de aranha” y “muito frágeis” (Kopenawa 138): se llega a la visión a través de la escucha. Este es el sentido primordial para la experiencia del trance y de la comunicación cosmopolítica. Incluso el cuerpo del chamán debe debilitarse, porque si se mantiene vigoroso estará preocupado por lo que lo rodea, mientras que solamente el cuerpo más debilitado puede oír la voz de los *xapiri*. Hay algo en torno a la distancia que la escucha y que el ritual como gestión sonora trabajan: la escucha modula distancias enormes —cósmicas— que se van reduciendo a medida que el chamán responde al canto de los espíritus. La dimensionalidad se vuelve campo de resonancia: gestión de la distancia y de la proximidad en escalas descomunales y a la vez íntimas. Cuando finalmente Davi comienza su trance, esto es lo que sucede:

Meu ouvido explodiu com um ruído surdo. Depois comecei, ainda sem ver nada, a perceber uma melodia bem fraca. Algo como um zumbido de um enxame de pernilongos. Era o sibilo de flautas de bambu *purunama usi* que os espíritos sopram enquanto dançam. Seu som agudo vinha de muito longe e ia se aproximando devagar. De repente, espalhou-se um outro som, dessa vez grave, como um vento rodopiando por toda a extensão da floresta. Foi então que comecei a distinguir ao longe, vindos dos confins do céu, os gritos e cantos dos *xapiri* que se aproximavam de mim. Apesar da distância, suas vozes iam ficando cada vez mais precisas. As pessoas comuns não

podem ouvi-las, mas para quem tinha se tornado fantasma eram perfeitamente claras. (Kopenawa 148)

Dos subrayados. Por un lado, la escucha en tanto *explosión sensible que funciona como condición de todos los otros sentidos movilizados en el trance*; primero se contrapone a la visión (“sem ver nada”) pero luego hace posible contemplar la danza de los *xapiri*. La acustemología (Feld) amerindia aquí es explícita: la condición del conocimiento y del acceso a la verdad es la escucha.^[8] Por otro lado, la resonancia como modulación de un movimiento entre distancia absoluta y proximidad y por lo tanto como modo de relación donde la acústica como hecho físico se vuelve el medium de la relación y del sentido.^[9] Por otro, esta explosión aural es el punto de inflexión de la transformación de Davi: su volverse otro en su conversión a chamán. Y esta transformación apunta directamente a la relación con la verdad: “Eles [los *xapiri*] me fizeram outro para que eu não minta” (Kopenawa 150). Esta transformación, entonces, pasa por la construcción del buen chamán, el que no miente, pero también por una relación con la verdad que se proyecta hacia todo el texto: el que da testimonio de las violencias contra su territorio y su comunidad, y a la vez el que se vuelve cámara de resonancia de un modo de la verdad que se conjuga a partir de la escucha de agencias no humanas que hacen y sostienen la selva —es decir, el mundo. La escucha es la vía de acceso a la verdad: la herramienta del conocimiento. La experiencia del trance, tal como la narra Davi, se constituye en la

escucha para expandirse hacia otros sentidos y afectos. Por un lado, la visión, desde luego: cuando a los *xapiri* les complace el canto, hacen su “dança de apresentação” que Davi describe como abrumadoramente bella. Pero esta danza brillante se acompaña de afectos aterradorizantes, dado que algunos espíritus empiezan a golpear y tajar el cuerpo del chamán, despedazándolo y reemplazando órganos y partes con “suas propias linguas, dentes e vísceras” (Kopenawa 153), una suerte de cuerpo sin órganos que emerge en la experiencia del trance. Esta experiencia, insiste Davi, es aterradorizante y dolorosa, y tiene lugar cuando nuevos *xapiri*, que vienen de lejos, hacen su danza de presentación y se afincan en la nueva casa. Es interesante que la *vía de la escucha* aquí se resuelve hacia una experiencia sensorial de despedazamiento y desorganización corporal y perceptiva, de afectos aterradores junto a afirmaciones de alegría, y en torno a un umbral de percepción que empuja al cuerpo y sus sensaciones a otro dominio de experiencia y de conocimiento. Es un cuerpo que se reconstituye a partir de su relación con los agentes cósmicos. Davi le presta especial atención a la recomposición de su lengua:

Foram as imagens dos sabiás *yōrixîama*, dos japins *ayokora* e dos pássaros *sitipari si*, todos donos dos cantos, que arrancaram minha língua. Pegaram-na para refazê-la, para torná-la bela e camas de proferir palavras sábias. Lavaram-na, lixaram-na, e alisaram-na, para pode impregná-la com suas melodias. Os espíritus das cigarras a cobriram com penugem branca e desenhos de urucum. Os

espíritos do zangão *remoremo mexi* a lamberam para livrá-la aos poucos de suas palavras de fantasma. Por fim, os espíritos sabiá e japim puseram nela as de seus magníficos cantos. Deram-lhe a vibração de seu chamado: “Arererere!” Tornaram-na outra, luminosa e brilhante como se emitisse raios. Foi assim que os *xapiri* prepararam minha língua. Fizeram dela uma língua leve e afinada. Tornaram-na flexível e ágil. Transformaram-na numa língua de árvore de cantos, uma verdadeira língua de espírito. Foi então que eu pude enfim imitar suas vozes e responder a suas palavras com cantos direitos e claros. (Kopenawa 155)

La experiencia del trance iniciático empieza con la escucha y termina con una *lengua nueva* (que —subrayemos— *vibra*): un órgano rehecho por los espíritus de la selva, “leve y afinada”. Es la “lengua del árbol de los cantos”: pura transmisión, tránsito de fuerzas como modo del “pensamiento viviente” que es como piensa la selva.^[10] De la escucha a la lengua como vibración: hablar es transmitir la vibración de la selva, interrogar ahí las fuerzas en juego, y trabajar desde ese anudamiento la posibilidad y el horizonte del sentido. En todo caso, interesa marcar ese movimiento de la escucha hacia la nueva lengua, capaz de resonar y de retransmitir agencias sonoras no humanas. Y de *ocupar* la palabra con esos agentes y sus perspectivas e intereses. Porque entonces ahí tenemos el trabajo de la escucha cosmopolítica sobre la lengua y desde ahí sobre lo escrito: cuando *por el trabajo de la escucha* la escritura debe pasar del “sujeto oral” al *campo de resonancia aural*, donde no puede, precisamente porque el que

escucha entra al libro con una nueva lengua, ser reducido al sujeto oral complementario y siempre finalmente funcional a la jerarquía y al orden de la cultura letrada, y donde por el contrario ese campo de resonancia que llega con la lengua del chamán puja por ocupar y reconfigurar el terreno mismo de lo escrito.^[11]

Então, assim que eles recompuseram as partes de meu corpo, meu pensamento começou a desabrochar de novo. Senti-me acordar, imerso no perfume forte da tinta de urucum com que me tinham pintado e na fragrância de suas plantas mágicas *yaro xi e aroari*. A tropa dos *xapiri* recém-chegados permanecia junto a mim, todos imóveis, no brilho de seus adornos magníficos. Tinham concluído sua dança de apresentação. Agora estavam ansiosos por construir uma casa nova na qual pudessem se instalar! (Kopenawa 155)

Se recompone la lengua y se rehace el cuerpo, *que ahora sí se pone a pensar*. La apertura que arranca en la escucha y arrastra el cuerpo hacia su nueva composición termina en la posibilidad del “pensamiento viviente” (Kohn). La escucha es la vía de acceso a este nuevo umbral del pensar.

La radio, la tele, el grabador: tecnologías cosmopolíticas

Si la escena iniciática del chamán pasa por la escucha, la escena originaria del libro pasa por un anudamiento nuevo entre tecnología y mundos indígenas. Tal como es narrado por Bruce Albert en el *postscriptum* del libro, el proceso de elaboración del manuscrito arranca en 1989, cuando Davi ve un reportaje de la TV Globo sobre la destrucción de la selva amazónica a manos de los *garimpeiros*, en ese momento bajo la protección bastante evidente de la dictadura militar en el poder. En el relato hecho a Albert por Alcida Ramos, la antropóloga con quien Davi estaba parando en São Paulo, este permaneció mudo y pensativo por un buen tiempo después de ver ese reportaje. Luego pareció haber encontrado su conclusión: “Os brancos não sabem sonhar, é por isso que destroem a floresta desse jeito” (Kopenawa 531). Esa fórmula en torno a la *pobreza de sueño* como condición del mundo blanco y de su violencia está en el origen del texto: a partir de esa frase, Alcida incita a Davi a grabar sus reflexiones y mandárselas a Bruce Albert. Davi ya venía trabajando con su suegro (quien lo inicia como chamán) una profecía sobre la caída del cielo, evidentemente reflexionando sobre la violencia que se había desencadenado sobre la selva y la comunidad yanomami desde la dictadura militar brasileña. Luego de la revelación ante lo que vio en el reportaje televisivo, Davi decide que esa profecía, junto a su

experiencia como indio en el mundo blanco, la cosmología yanomami y la militancia por las demarcaciones territoriales, sea compartida con el etnólogo francés para que se convierta en escritura y en libro y en interpelación al mundo blanco. Es, sin duda, interesante que la escena originaria del libro tenga lugar fuera del territorio yanomami, en la ciudad y ante la televisión. Podemos presuponer que las imágenes televisivas ofrecieron una mirada desde afuera ante las que Davi comprendió la necesidad de interpelar al mundo blanco desde adentro, y eso origina el proceso de la grabación. En cualquier caso, algo revelatorio que se trama en esas imágenes televisadas del territorio propio —o al menos de la selva en general— que se ven a distancia, desde la ciudad, y para un indio ya constituido en relación con la tecnología. Nada del indígena exterior y anterior a la técnica: aquí la técnica occidental se anuda al tipo de saber y a la estrategia que se conjuga desde *A queda do céu*. Esta misma operación es la que determina la escena de escucha. El resultado son unas 400 horas de grabación en yanomami que es el material en crudo del que surgirá el libro —si hay un “original” de *A queda do céu* es este archivo elaborado a lo largo de décadas, entre 1989 y la publicación en francés, en 2010. Evidentemente, no funciona como “original” de un texto: es más bien un “um vasto e profuso pré-texto oral, ao mesmo tempo multifragmentado e proteiforme, produzido no bojo de um dialogo de larga duração” (Kopenawa 541), sobre el que Albert trabajará en su traducción. Antes de analizar los movimientos que se llevan adelante en ese proceso recuperemos lo que aquí nos interesa:

la escena de escucha de Albert de la voz grabada de Davi. En primer lugar, subrayemos un hecho clave: *la reversión del “pacto etnográfico”* en el que típicamente el grabador está en manos del etnógrafo y la voz es la del indio. Aquí el indio es el que toma el grabador y se graba a sí mismo: la voluntad de archivo y de interpelación viene de él; la *orientación* de las prácticas de archivo cambia. Muta de posición respecto del lugar de enunciación que el discurso etnográfico le había reservado (por eso Eduardo Jorge (2020) habla de literatura post-etnográfica), *y esta mutación del lugar de enunciación y de las condiciones tecnológicas, culturales y políticas de la voz indígena transforma las condiciones de escucha del etnógrafo y con ello las condiciones de lectura del libro en general*. ¿Quién tiene el grabador en la mano? La escucha y sus modulaciones se juegan en esa distribución: una especie de tecn-acústica de la voz, si entendemos por acústica no solamente las condiciones físicas de la escucha sino la gestión de sus direcciones, de sus orientaciones. El grabador en la mano es un modo de movilizar los flujos sonoros entre tecnología, cuerpo y situación. Veamos cómo impacta esto en la recepción de Albert. Recibe tres casetes a fines de 1989; está en Francia pasando las fiestas de fin de año. “A través dessa gravação, Davi Kopenawa quis me transmitir seu testemunho sobre a situação trágica dos Yanomami y me lançar un apelo”, dice. Entonces, lo primero que se escucha es el testimonio: es la urgencia política sobre la masacre del pueblo yanomami lo que emerge ahí, y que constituye el primer momento de la interpelación. Pero a la vez,

“o relato era entrecortado por reflexões xamânicas, tiradas das sessões realizadas com seu sogro em *Watoriki*” (Kopenawa 531). El testimonio, el género del subalterno reconocible y validado en las gramáticas literarias y culturales, especialmente en América Latina (estamos a finales de los 80: es el momento del auge del testimonio como uno de los futuros posibles de la literatura latinoamericana), aquí es “entrecortado” por la lengua chamánica que viene con otro tiempo y con agencias no humanas: es la profecía de la caída del cielo. Reencontramos *las dos materias* con la que se hace la voz (la autobiografía/testimonio *junto a* las reflexiones/trance), y que vienen de la escucha: *la doble escucha en acción*. Esta *partición* de la escucha nos debe interesar: en la misma escena originaria encontramos una doble escucha, o una escucha dividida entre lo que las reparticiones de lo escrito podían validar para la voz del indio bajo el género y el marco del testimonio y su interrupción o desvío por parte de la lengua cosmopolítica. La lengua se divide en operaciones pero también *entre los sentidos políticos y cosmopolíticos*: esa fricción aquí reorganiza los lugares y las formas de lo escrito. La escucha debe albergar eso; ahí el trabajo del escriba *en tanto que oyente*. Veremos enseguida cómo este escriba es cualquier cosa menos un mediador mínimo: su trabajo es enorme. Pero no es el trabajo del escritor tal y como lo pensamos en nuestra tradición literaria. Es un escriba *multitask*: escucha, transcribe, traduce, edita, estiliza, modela. Pero —y esto es clave— no se posiciona en el lugar de origen textual: es el que escucha.

Entre oral y aural, y entre político y cosmopolítico: reconfiguración del “sujeto oral”

Hay algo laberíntico en la narración que hace Bruce Albert del proceso de transcripción, traducción y edición del libro. El largo *postscriptum* de *A queda do céu*, titulado, “Quando eu é um outro (e vice-versa)”, describe en detalle, de modos muy iluminadores a la vez que estratégicos, el trayecto y el proceso por el cual esas primeras grabaciones recibidas en la navidad de 1989 se van incrementando y las dificultades para que eso se transforme en un libro, “en las tierras de Madame Bovary.” Como sabemos, la primera edición será en francés, en la editorial Terre Humaine. Ese pasaje por “las tierras de Madame Bovary” es también un pasaje por una cultura literaria, y por la teoría literaria, a la que el postfacio de Bruce Albert le dedica detallada atención en su confrontación, pero también en su anudamiento, con la lengua cosmopolítica que viene de la voz grabada de Davi. Debemos leer este postfacio, en tal sentido, no solamente como material complementario, a la vez explicativo y enmarcador, del “cuerpo” de *A queda do céu*, sino también (o más bien) como un texto *propio* en el que se escenifican de manera muy productiva las fricciones y los reacomodamientos y los reenmarcamientos que tienen lugar cuando el mundo aural yanomami se topa con la cultura literaria, con la cultura del libro y con las prácticas de lectura que le

son concomitantes. Me interesa pensar este postfacio a la luz de una de las preguntas claves que vienen de la mano de la escucha, y cuyas declinaciones venimos encontrando a lo largo de la lectura de *A quedado céu*: aquella por la distinción y la relación entre oral y aural, y entre sus figuras, el “sujeto oral” y su fricción o desmontaje ante la “alianza” o el “campo de resonancia” aural. Para ello, detengámonos brevemente en el estudio excepcional de Ana Ochoa Gautier (2014) y en su discusión crítica sobre la noción de oralidad. Dice Ochoa Gautier:

The historiography of the relation between the ear and the voice, and more broadly sound studies, then, is politically important because in highlighting that historical edge of sound, it simultaneously names the enactment and destabilization of the separation between the cosmological and anthropological orders, and the use of such potential for the implementation of different spheres of power. (Ochoa 214)

La pregunta por lo oral y aural, en el análisis de Ochoa, deconstruye y al mismo tiempo resitúa la distinción de base sobre la que opera la noción de “oralidad”, y que dice que hay un tipo de sonido que es puramente cultural porque se distinguió de los ruidos de la naturaleza: es el sonido de la voz humana del “sujeto oral”, “inmunizada” de sus rastros no humanos, especialmente animales. Lo que hace la idea de oralidad, dice Ochoa, es filtrar lo que llama “*untamed vocalities*”, las vocalidades no domesticadas:

Orality is that discipline which while recognizing the powerful relationship between the ear and the voice as a central element of animated, living beings, rendered it into a particular politics of differentiation between the human and the nonhuman. (Ochoa 167)

Oralidad remite entonces al disciplinamiento de la producción y recepción de la voz en tanto que reconociblemente humana. Es el *mecanismo de segregación de lo no humano en la voz*, en la enunciación, en el sonido emitido por los cuerpos. Su contrario es lo no domesticado, lo animal en la voz. Es muy interesante que Ochoa detecte el lugar central que la construcción de lo “oral” juega a nivel epistemológico: *el de ser un operador central de la distinción entre naturaleza y cultura*. En el momento en el que esa distinción no puede ser reafirmada —el momento que llamamos “antropoceno”—, la crítica de la noción de oralidad nos relanza a un nuevo universo de preguntas y marcos de lectura y de audición sobre los modos en los que lo escrito se anuda a lo aural. ¿Cómo se traza, en el universo sonoro, la distinción entre la palabra significativa y el ruido insignificante? ¿Qué *hace* sentido y qué no en el mundo aural, y cómo se traza esa distinción? ¿En qué medida la antropotecnia que produce el sujeto oral se pone en cuestión a partir de la escucha cosmopolítica y su *lengua nueva*, esa que tiene lugar en la enunciación de Davi? Bruce Albert, en “La floresta políglota”, señala que

los yanomamis consideran que las vocalizaciones de los animales (*yaro pë*) constituyen formas de lenguaje

equivalentes a las de la “gente humana” (*yanomae thë pë*) y los términos con los que describen su comunicación son a menudo los mismos que aplican a la comunicación humana (conversaciones, diálogos ceremoniales, cantos, lamentos). (Kopenawa 162)

Esta continuidad entre la vocalización animal y el habla humana recuerda esas *untamed vocalities* que Ochoa describe como lo que la oralidad filtra e inmuniza. La “biofonía” de la selva vuelve imposible la distinción entre lo oral y lo aural, y fundamentalmente la categoría de “sujeto oral” en tanto que sujeto parlante diferenciado de los mundos expresivos no humanos. El mundo aural de la selva, por el contrario, va a contrapelo de esa distinción, allí donde el lenguaje humano es sistemáticamente permeado por imágenes fónicas propias de agentes no humanos.^[12] Es este terreno de maniobras entre lo oral y lo aural lo que se escenifica, quiero sugerir, en el postfacio de Bruce Albert. Hay en el texto de Albert una marcada conciencia del trabajo literario que implica la puesta en escritura de las grabaciones de Davi. Trabajo que Albert describe así:

meu trabalho de *elaboração “literária”* correspondeu fundamentalmente à tentativa de recriação de um tom e de formulações que fizessem justiça ao modo de expressão oral de Davi Kopenawa e às emoções que o impregnam. (Kopenawa 546; subrayado mío)

Retengamos esas comillas: “literario”. Porque a la reflexión muy detallada y atenta a los problemas formales que presenta la elaboración de este texto, Albert le añade también la necesidad de fidelidad documental, de trabajo etnográfico, de energía militante y política, a las cuales la literatura les inyectaría una pátina de sospecha y de apropiación. Las comillas marcan esa danza cautelosa que Albert quiere llevar adelante subrayando la transparencia de su propio trabajo de traductor y “redactor” —trabajo, como decíamos antes, monumental, enorme, y decisivo— y a la vez trazando la frontera de lo que podría pensarse como propia o específicamente literario y que desnaturalizaría desde esta perspectiva el proyecto junto a Davi. Albert tiene una formación literaria notable. Lejeune, Ricoeur, Barthes, Todorov pueblan las reflexiones sobre el proceso de escritura de *A queda do céu*: esas son las herramientas para pensar la forma y sus desafíos. Este punto no me parece menor: los modos en los que Albert piensa la relación entre escritura y ese “vasto e profuso pré-texto oral” que es el material del que parte —es decir, el archivo aural— estará determinado por la tradición de la teoría literaria francesa, con su cuño fuertemente textualista y escriturario. Los movimientos conceptuales de Albert para situar la secuencia de materiales entre lo oral y lo escrito son importantes porque explicitan las herramientas con las que está operando y sus limitaciones. Descarta la noción de transcripción y traducción en sentido clásico, dado que presuponen objetos textuales primarios o previos ya definidos que cambian de un medio a otro (de la oralidad a lo escrito) y de una lengua a otra (del

yanomami al francés). Aquí, en cambio, quien escribe —que para Albert será “el redactor” para distinguirlo del “narrador” que es Davi y para evitar la figura del “escritor”— se enfrenta a la materia que él llama “pre-texto oral” y que se elaboró a lo largo de años de conversaciones y grabaciones. El “pre-texto oral” es significativo porque temporaliza lo oral como antecedente del resultado escrito final: es, desde luego, una grabación oral lo que tiene el redactor ante sí para convertirlo en un texto escrito. Sin embargo, aquí es donde debemos situar nuestra pregunta por la doble escucha. Porque este pre-texto oral, “multifragmentado y proteiforme”, presenta desafíos de inteligibilidad y de temporalización que Albert intenta explicitar y ante los cuales recurre a las herramientas de la teoría literaria. Muy interesantemente, Albert entra a este campo de maniobras a partir de la reflexión sobre el yo escrito, con Lejeune y Agamben en sus manos. Desde el primer momento deja en claro que “este livro não é de modo algum a tradução directa de um relato autobiográfico pertencente a um gênero narrativo ou ritual yanomami que seria, enquanto tal, passível de estudio antropológico centrado em análise de discurso” (535). Albert despeja así los géneros y sus marcos de inteligibilidad: ni autobiografía de un indio, ni etnografía ritual, ni análisis de discurso antropológico. Deja en claro que la materia y la práctica de escritura de este libro no puede encuadrarse en esos géneros y sus pactos de lectura, que son también siempre pactos de autoridad cultural y epistemológica. A contrapelo de ese repertorio genérico, aquí el problema es el “yo” justamente cuando la primera persona que surge

del texto es el resultado, en primer lugar, de un encuentro entre Davi y Bruce, y del pacto que ya conocemos. *Aquí el gran problema, y el gran fantasma, es el de la mediación*: contra cualquier pretensión de transparencia y de artimaña que invisibilice el lugar del “redactor”, Albert le da mucho protagonismo en tanto lugar de fricción y de estrategia respecto de los repertorios disponibles de lo escrito. Lo que está en juego para él es “uma nova forma de escrita etnográfica” (536) que desmonte los modelos enunciativos del pacto etnográfico. “Tratei de abrir uma brecha las convencões da escrita etnográfica usual, para dar a ouvir de modo más directo a voz de Davi Kopenawa” (Kopenawa 537).^[13] *Fracturar el género para poder oír*: para que la escucha sea más “directa” hay que trabajar más (y muy reflexiva y estratégicamente) la forma. *La inmediatez de la escucha descansa sobre un andamiaje formal muy laborioso: no de otra cosa está hecha esa práctica que llamamos literatura*. Pero la clave aquí es que ese andamiaje formal está traccionado por la escucha —por una escucha, quiero sugerir, que se quiere nueva. *Esa escucha cambia la etnografía pero también cambia la literatura*. Albert apuesta a producir un marco de inteligibilidad para esta combinatoria recurriendo a las reflexiones ya clásicas sobre el yo en la escritura literaria: la “heterobiografía” en Lejeune como formato que permite pensar la primera persona gramatical como una forma que alberga una multiplicidad de sujetos. Estamos, evidentemente, en una escena de trance a la manera chamánica: una “imersão quase hipnótica” dice (548); por la escucha —un tipo específico de escucha, que descansa

sobre múltiples condiciones de identificación y de pacto— adoptar el lugar del otro, del que no escribe, y escribir desde ahí. No para reemplazarlo o apropiarlo, evidentemente, sino para conectar con la perspectiva y los intereses que se conjugan en esa enunciación. *Es la escucha la que permite esta operación que “habita” la voz del otro.* La escucha “pasiva” se vuelve principio de actividad y poder: por la escucha habito la voz del otro. Ahora bien, este andamiaje formal-textual en torno a la heterobiografía enfrenta sus límites cuando indagamos en la naturaleza de ese “eu” que aquí se construye: “não é” —escribe Albert— apenas duplicado pelo efecto autobiográfico” (Kopenawa 539). Ese “yo” hecho de las dos figuras, el narrador y el redactor, debe también enfrentar la dimensión colectiva que lo habita: “uma multiplicidade de vozes que constituem um verdadeiro mosaico narrativo” (539). Ese mosaico es la memoria cultural y política del pueblo yanomami. “Nesse caso, o ‘eu’ narrador é indissociável de um ‘nós’ da tradição e a memória do grupo ao qual ele quer dar voz” (539). Lo que vemos, dice Albert, “é um ‘eu’ coletivo tornado autoetnógrafo” (539). Desde luego, aquí no estamos *únicamente* ante un representante de una comunidad humana, social, cultural: es un saber cosmológico y un tipo de alianza cosmopolítica lo que viene con ese “nosotros” que debe ser albergado en la primera persona de *A queda do céu*. Albert le presta especial atención a los maestros de Davi, el padre de crianza, primero, y al suegro, en segundo lugar. Estas voces están en las reflexiones cosmopolíticas que, vimos, “entrecortan” el relato autobiográfico y el testimonio. Pero lo que

viene con esas voces es la experiencia chamánica, es el trance, y es la alianza aural con las agencias sonoras. Entonces el “nosotros” que se alberga en el “yo” no se deja condensar en la idea de un pueblo y una tradición sin activar las agencias no humanas de las que está hecha esa tradición y ese pueblo. *Aquí es donde, me gustaría sugerir, las herramientas de la teoría literaria (Lejeune, Agamben, etc.) no permiten leer el relieve de lo que se pone en juego en la escucha cosmopolítica.* Donde los juegos escriturarios del “yo textual” concebidos por la tradición formalista hasta el posestructuralismo se quedan cortos al momento de enfrentar el tipo de materia semiótica que viene en la voz de Kopenawa: la trama de agentes que sube a la superficie en el despliegue de la voz. Algo en el yo multiplicado, inestable, deconstruido, en el yo que deviene otro, algo en esa construcción formal que parece a la vez inevitable pero limitada (y limitante) para dar cuenta de la materia que estamos enfrentando. ¿Cómo se conjuga el “yo heterobiográfico” de Lejeune con los *xapiri*? O en nuestros términos: ¿qué tipo de presión ejerce lo aural sobre el sujeto oral? La distancia entre lo oral/aural —es decir: lo que llega por la escucha— y lo que sucede en la escritura es abismal. Pero no se trata sólo del salto entre medios —el oral y el escrito—, o de salto entre lenguas, sino de semióticas heterogéneas y de formatos de la escritura. Albert se sitúa en ese umbral paradójico *en el que lo que escucha debe ser reelaborado radicalmente para serle fiel a la voz:* por eso detalla con precisión el trabajo formal en el que se embarca. Curiosamente, para la “restituição da voz”, para reponer “la vivacidade

da transposição escrita de sus hablas”, para la “recriação de um tom” —es decir, para todo lo que entra por el oído— hace falta un trabajo con la forma, es decir, un trabajo *literario*, sin comillas. El libro, dice Albert, se sitúa “a meio caminho entre una literalidade que podría tornar-se caricatural e uma transposição literária que se afastaría demais das construções da lingua yanomami” (Kopenawa 545). Ese “meio caminho” es el problema aquí: no existe esa vía intermedia sino *una nueva repartición de voces y de posiciones*. Es lo que desde la escucha tensa y fricciona los géneros de lo escrito y desconfigura las posiciones de autoridad epistémica, porque escucha las potencias cósmicas y trabaja lo escrito para “conservar marcas da sonoridade narrativa original numa dos compatível com la legibilidad del texto”. Me interesa subrayar esto: ese trabajo formal, *propriadamente* literario, ese trabajo sobre y en fricción con las formas dadas de lo escrito, con los géneros, los lugares de enunciación, los personajes y las tramas, ese trabajo que desvía o interrumpe las formas de reconocibilidad discursivas, *ese trabajo es inseparable de la escucha, de una práctica de escucha capaz de determinar los materiales aurales que ejercen presión sobre las formas escritas y reclaman su mutación*. Por eso la escucha es aquí el laboratorio de lo escrito.

Suena el tiempo: tiempo histórico, tiempo cosmopolítico

La cuestión de la doble escucha y el desmontaje del “sujeto oral” repercute directamente en la pregunta por la temporalidad. Porque lo que debemos pensar son los modos en los que el tiempo histórico, lineal y progresivo se intersecta con y es reconfigurado por el tiempo cosmopolítico, que es el tiempo de la diplomacia chamánica en el que tiene lugar la disputa por el fin del mundo —la “caída del cielo”. Es la diplomacia y la gestión con potencias más-que-humanas, sobrenaturales, con los espíritus de la selva. El problema a la vez epistemológico y narrativo de nuestra época, podemos pensar, es cómo darle forma a esa intersección entre un tiempo histórico que ya no puede reducirse a lo Humano, y ese otro tiempo cósmico que no puede quedar fuera de la política. Ahí está la pregunta por el “yo” de Bruce Albert como conjugador de las dos materias. Y ahí está ese cruce incesante entre testimonio y profecía, entre autobiografía y trance que desestabiliza todas las demarcaciones genéricas. ¿Dónde se cruzan estos dos tiempos? En un agente que nos resultará muy familiar: la epidemia. “O que os brancos chamam de futuro, para nós é un céu protegido das fumaças de expidemia *xawara* e amarrado com firmeza acima de nós” (Kopenawa 494). Esta es una síntesis extraordinaria de la pregunta por el tiempo cosmopolítico en la voz de Kopenawa. Las “fumaças de epidemia *xawara*” remiten a los

múltiples agentes epidémicos que, desde el contacto con los blancos, asolaron a la comunidad yanomami, y que afectan de manera directa a Davi (sus padres biológicos murieron debido a contagios epidémicos). Esos “humos”, esos contagios —que además se reiteraron recientemente en la epidemia Covid-19, que tuvo consecuencias terribles en contexto del abandono bolsonarista de las comunidades indígenas—, no solo devastan las comunidades en general, sino que matan a los chamanes. Y son los chamanes quienes sostienen el cielo, los que consiguen, con su diplomacia cosmopolítica, frenar la epidemia *xawara* luchando contra sus espíritus maléficos, y sostener “con firmeza” el cielo encima de nosotros. Sobre esta premisa, lo que el mundo occidental llama “futuro” —y que en nuestro registro de lo histórico se asocia a la vez con la continuidad de la existencia y con las variaciones del “progreso”— en la temporalidad cosmopolítica es la acción incesante de sostenimiento de la estructura del cosmos. *Esa batalla al interior del “futuro” es lo que define nuestro tiempo*: el futuro histórico, antropocentrado y apostado al progreso, o el futuro cosmopolítico, *planetario*, que aquí es el cuidado y la cura del cielo.^[14] La epidemia *xawara* es el operador entre esas temporalidades. Opera en dos direcciones: por un lado, cambia el tiempo yanomami, inyectando los agentes que amenazan a la comunidad y a los chamanes y por lo tanto a la persistencia misma del cosmos, *repitiendo* —hay que subrayar esto— *catástrofes previas* que se trata de evitar: una historicidad yanomami nueva, *preventiva*, hecha de diplomacia activa contra la

“caída del cielo.” Por otro lado, la epidemia *xawara* opera en el tiempo histórico occidental, trayendo eso que nuestra experiencia histórica no puede pensar: el fin del mundo ocasionado por la imposibilidad de los chamanes para tramitar la diplomacia con las fuerzas sobrenaturales. La epidemia es un operador de temporalidad que cambia las experiencias del tiempo tanto para los mundos indígenas como para los mundos occidentales: ahí es donde *A queda do céu* se vuelve *fábrica de temporalidades del presente*. Se advierte que aquí estamos, desde el laboratorio narrativo de las escrituras latinoamericanas, ante una intervención que debemos leer en relación con inquietudes de la reflexión histórica contemporánea, desde Dipesh Chakrabarty hasta François Hartog, en torno a los modos en los que la historicidad de lo planetario —*deep time*, Antropoceno, tiempo geológico— desafía y disputa las formas de lo histórico moderno, “global” en palabras de Chakrabarty. El hecho, insistentemente subrayado, de que nuestras formas de narración histórica no pueden albergar las agencias planetarias que, de modos creciente, definen nuestros desafíos y apuestas comunes. En *A queda do céu* tenemos un laboratorio a la vez formal, político y epistemológico porque sitúa la línea en las que el tiempo histórico y el tiempo cosmopolítico se anudan y al mismo tiempo se reconfiguran mutuamente:

Entonces —dice Davi, rememorando la epidemia *xawara* que asoló la generación de sus mayores— casi todos nuestros grandes chamanes murieron. Esto es muy

aterrador, porque, si desaparecen todos, la tierra y el cielo se van a derrumbar en el caos. Es por eso que me gustaría que los blancos escucharan nuestras palabras y pudieran soñar ellos mismos con todo esto, porque, si los cantos de los chamanes dejan de ser escuchados en la floresta, ellos no serán más librados de la muerte que nosotros. (Kopenawa 491)

Por la escucha, llegar al sueño de los blancos. Y por la vía del sueño, al otro tiempo: al de la guerra y la diplomacia entre potencias sobrenaturales, en la que se juega el destino común a los yanomamis y a los blancos. *Este es el trabajo de la forma aquí*: abrir la escucha para llegar al territorio del sueño y para que eso haga posible cruzar las temporalidades, moverse entre ambas, trabajando sus bordes recíprocos, saliendo de los repertorios dados, previsibles, tramar otra temporalidad a la vez política y cósmica —cosmopolítica— ahí donde la posibilidad misma de lo común está en peligro. El lugar de la profecía —“a nova queda do céu” (496)— aquí es clave. Por un lado, es una interrupción y un salto respecto de los modos del tiempo histórico: lo que excede al régimen de proyección y de cálculo previsible al que la historicidad moderna somete a sus construcciones de futuro. La profecía es un modo “arcaico” que aquí retorna como interrupción de la experiencia histórica moderna, y que, como dijimos, pasa por el canal chamánico como epistemología y como política. Pero a la vez, la profecía yanomami no puede sino leerse en paralelo a las advertencias producidas desde los discursos científicos occidentales sobre las consecuencias deletéreas de la crisis ambiental

en curso. No se trata, de ninguna manera, de que “profecía yanomami” y “alarma científica” sean dos nombres de lo mismo. Más bien se trata de pensar las mutaciones de temporalidades que permiten que la profecía yanomami ya no sea reductible a una “cosmovisión” y a una “cultura” sino que, justamente, entre como enunciación en los modos en que pensamos, imaginamos, percibimos y narramos el *mundo en común*. Justamente allí donde el futuro —el del progreso, el de la revolución, el de la modernización neoliberal: los “saltos modernizadores” (Ludmer)— deja de monopolizar las tramas del tiempo, la profecía rasga la trama unidireccional y abre lo histórico a sus otros tiempos: los de las potencias más-que-humanas que siempre quedaron relegadas al mito, a la psiquis o al arte. Esa repartición —insisto, en su principio y en su final, siempre *formal*— es lo que aquí se desfonda. Y lo hace por la escucha vuelta laboratorio estético-político del presente: “muitas vezes escuto em sonho o céu...” (Kopenawa 497).

Obras citadas

Albert, Bruce, “La floresta políglota”. *El espíritu de la floresta*.

Traducido por Mario Cámara. Buenos Aires, Eterna

Cadencia 2023.

Andermann, Jens. “La noche de los Xawarari: notas sobre epidemiología amazónica”. *Heterotopías*, nº 4, vol. 7, 2021, pp. 1-18,
<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/33427>

Chakrabarty, Dipesh. *One planet, many worlds. The Climate Parallax*. Boston, Brandeis UP, 2023.

———. *The Climate of History in a Planetary Age*. Chicago, Chicago UP, 2021.

Feld, Steven. “Acoustemology, 2”. *Keywords in Sound*, editado por David Novak y Matt Sakakeeny. Durham, Duke University Press, 2015.

Garramuño, Florencia. “La tierra en llamas y el mundo por venir: heterocronías amerindias en la cultura latinoamericana contemporánea”. *Cuaderno Lírico*, nº 24,
<https://journals.openedition.org/lirico/12505>

Ghosh, Amitav. *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*. Chicago, Chicago UP, 2016.

Hartog, François. *Chronos: L'Occident aux prises avec le temps*. Paris, Gallimard, 2020.

Jorge, Eduardo. “Literaturas pós-etnográficas: uma leitura de A queda do céu”. *Brésil(s): Sciences humaines et sociales*, Hors sér, nº 3, 2020,
<https://journals.openedition.org/bresils/8842?lang=pt>

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

Kopenawa, Davi y Albert, Bruce, *A queda do céu*. Sao Paulo, Companhia das Letras, 2016.

LaBelle, Brando. *Acoustic Justice. Listening, Performativity and the Work of Reorientation*, Londres, Bloomsbury, 2020.

Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.

Nancy, Jean Luc. *A la ecoute*, París, Gallimard, 2002.

Ochoa Gautier, Ana María. *Auralities. Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Durham, Duke University Press, 2014.

Pucheu, Alberto. “A queda do céu: autobiografia e testemunho”. *Cult*, nº 215, 2017,
<https://revistacult.uol.com.br/home/autobiografia-e-testemunho>

Pratt, Mary Louise. *Planetary Longings*. Durham, Duke UP, 2022.

Toop, David. *Sinister Resonance. The Listener as a Medium*, New York, Continuum, 2010.

Valentim, Marco Antonio. *Extramundandade e sobrenatureza. Ensaio de ontologia fundamental*. Rio de Janeiro, Cultura e Barbárie, 2018.

Zavala, Virginia. “La oralidad como performance. Un análisis de géneros discursivos andinos desde una perspectiva sociolingüística”. *Bira*, nº 33, 2006, pp. 129-137.

¹ Para la escucha territorial, ver <https://centrodeartesonorocultura.gob.ar/noticia/territorio-y-escucha-un-mapa-de-conceptos-y-experiencias/> >>

² Para David Toop el sonido es una fuerza de ausencia: “out of sight, out of reach” (10). Justamente porque el sonido es índice de una causa o una fuente elusiva, o nunca definitiva, nunca plena, nunca positiva, es que la escucha es siempre mediúmnica, siempre buscando sintonía con fuerzas espectrales, con ecos, con presencias ausentes. Esta dimensión mediúmnica es, dice Toop, especialmente relevante en “medios silenciosos” como la escritura o la imagen porque no hay sonido patente, manifiesto, es que las latencias aurales se activan más agudamente (13). Esta dimensión mediúmnica es una vía de acceso a los desplazamientos temporales porque el sonido remite a un origen nunca del todo determinable, no situado en el tiempo, es que divide al tiempo y desplaza toda relación temporal definida. El sonido multiplica los pasados: para la escucha no puede haber “solid history” sino que opera como “desplazamiento del tiempo”. >>

³ Para un énfasis en la dimensión performativa de la expresividad oral en contraposición con tradiciones textualistas, ver Zavala 2006. >>

⁴ Por su lado, Jean Luc Nancy, en su clásico *A l'écoute* (2002), insiste sobre la figura del ataque para hablar del modo en el que opera la escucha en relación con el tiempo: el sujeto de la escucha es un “ataque del tiempo” que divide toda presencia sujetándola a ese campo de resonancia y a ese borde que es el horizonte aural: el *eco*. >>

⁵ Para la noción de sobrenaturaleza, ver Valentim 2018. >>

⁶ “Para nós, o livro traz, com ampla força, mais uma de suas possibilidades: ele se coloca, estranhamente, como um de nossos livros de uma fundação tardia mais do que necessária do Brasil, que foi, entretanto, junto com outras, aniquilada em nome da branca-europeia hegemônica, de uma fundação *après la lettre*, *arcaicontemporânea*, instaurada desde hoje (e retroativa a um tempo de origem que deixa seu rastro no atual), um livro que sinaliza uma de nossas faltas fundadoras fazendo aparecer ainda mais essa falta que nos constitui e a exclusão como estratégia de domínio...” (Pucheu 2017). >>

⁷ El libro se publica originalmente en francés, en la editorial Terre Humaine, en el año 2010. Luego se publica en inglés, y recién en 2016 aparece en portugués. Hubo que esperar hasta el 2024 para tener la edición en español, casi catorce años después de su primera edición en francés. >>

⁸ Para la noción de “acustemología”, ver Feld 2015; por su lado, Bruce Albert anota en un artículo titulado “La floresta políglota” que la trama vegetal de la selva es impenetrable, frecuentemente, para la vista, y que esto estimula el desarrollo de una “experiencia acústica” complejísima y múltiple en el mundo yanomami: “Es esencialmente el uso del oído lo que les permite detectar la presencia y los movimientos de las piezas de caza en el matorral o en las copas de los árboles” (Albert 143). >>

⁹ Para la cuestión de la relación entre escucha y resonancia como interrogación sobre el sentido, ver Nancy 2002. >>

¹⁰ La referencia ineludible sobre el “pensamiento viviente” de los bosques e inseparable de semánticas aurales es Kohn 2021. >>

¹¹ Para la cuestión del testimonio en *A queda do céu* ver Andermann 2021. >>

¹² “El uso de onomatopeyas e ideófonos es omnipresente en el arte narrativo de los yanomami (...) Se trata entonces, mediante secuencias de imágenes fónicas, de liberarse por completo de las restricciones formales de la narración de los acontecimientos relatados, prefiriendo esforzarse por restituir una experiencia de simulación acústica compartida lo más cercana posible al universo sensible de la floresta.” (Albert 150) [>>](#)

¹³ Y sigue explicando que su objetivo primordial fue “evitar neutralizar a alteridade singular de sus palabras, afogando sus cualidades poética e seus efectos conceptuéis em considerações teóricas perefíceis e em grande parte sem interesse para o leitor comum” (537). [>>](#)

¹⁴ Para un análisis de la epidemiología amazónica en contraposición a la biopolítica occidental, ver Andermann 2021. [>>](#)

Laura Soledad Romero, IECH (UNR - CONICET)

Poéticas materialistas en el sur global: la condición vegetal

La rebelión consiste en mirar una rosa hasta pulverizarse los ojos.

Alejandra Pizarnik

Entrado el siglo XXI el agravamiento de la problemática ambiental trajo aparejada una serie de imaginarios de extinción insertos en los debates del antropoceno; la situación es cada vez más acuciante y los desastres climáticos en su mayoría dan cuenta de la acción u omisión humana. Si bien se trata de un fenómeno global, el problema desde Latinoamérica adquiere una dimensión singular tratándose, en su mayoría, de economías de marcado sesgo extractivista. Con pocos matices, es evidente un consenso negacionista respecto al cambio climático,^[1] la desestimación de la gravedad del problema conlleva no solo que no se tomen medidas plenas para frenar los ya visibles efectos, sino que esa parálisis es funcional a la sistematicidad dilapidadora de los llamados “recursos naturales” (explotación indiscriminada, privatización y venta de tierras en áreas protegidas,

etc.). Todo ello eyecta al abismo cualquier imaginación futura. Esta forma de pensar la política encuentra su polaridad en los movimientos políticos de izquierda o centroizquierda, que, en nuestra región, se dan bajo una forma de progresismo —caracterizado despectivamente como “populismo”—, y que tienen en el centro de sus programas, en general, la distribución de la riqueza, la plena presencia del Estado (teniendo como horizonte un Estado de bienestar), la reivindicación y ampliación de las políticas de derechos humanos, entre otras reivindicaciones. Sin embargo, frente al riesgo que supone establecer un análisis coyuntural por la vertiginosa y creciente inestabilidad política que vive la región, no es menos cierto que, como señalan Débora Danowsky y Eduardo Viveiros de Castro, estos gobiernos o modelos cuyas políticas han sacado de la pobreza a millones en Brasil (19-20), y en Argentina han propiciado condiciones de vida más justas^[2] y vivibles —salvando las enormes distancias entre cada uno— se fundan sobre un principio modernista desarrollista que desde sus inicios ha ignorado otros modos de vida (humanos y no-humanos). El ciclo progresista latinoamericano que se extendió hasta 2015-2016 subrayó las ventajas comparativas del *boom* de *commodities*, negando o minimizando las implicancias del modelo extractivista exportador (Svampa 11-12), como el impacto violento y exterminador sobre los suelos y poblaciones originarias. Ante tamaño panorama^[3] sobrevienen algunos interrogantes desde estas coordenadas geopolíticas: ¿cuáles son las posibilidades de un desarrollismo que contemple la vida de las poblaciones originarias y

el equilibrio ambiental? ¿Es posible en un mundo capitalista? Entendemos la naturaleza a partir de una desestabilización que abandona la idea de pasividad intrínseca, asumiendo su dimensión artefactual y prostética; por ello, nos remitimos a naturalezas no permanentes y siempre cambiantes, insertándolas en las arenas históricas y políticas, lo que sugiere la máxima de repensarlo todo, consecuente con un proyecto de descolonización permanente del pensamiento (Viveiros de Castro *Metafísicas*). No solo debemos repensar el papel de la política sino también el de las ciencias, pues resultaría imposible reflexionar sobre ellas sin las humanidades, en tanto inteligimos que las fuerzas antropogénicas que amenazan con devastar el hábitat (que incluye una solidaridad inherente) también funcionan a nivel simbólico; a ello contraponemos los lazos comunitarios^[4] y la experiencia simbiótica de la naturaleza. En ese horizonte, diferentes expresiones artísticas se han hecho eco de estas problemáticas. La industria audiovisual, por ejemplo, resulta, en este caso, representativa de los modos de intervención en el escenario ambientalista.^[5] Por un lado, se presenta como vehículo de denuncia (tendiente al activismo); por el otro, como actitud melancólica ante el mundo ya-ido para siempre. La depresión, lo que algunos llaman “angustia climática”, y las apuestas activistas, aunque a veces antagónicas, parecen ser las respuestas de este tiempo.^[6] En tal escenario, la vegetalidad, al cargar con viejos estigmas de investigación, entre los que uno de los principales es la supuesta inferioridad en la jerarquía de lo viviente en relación con las demás

especies, no fue estudiada con el mismo interés dentro de las ciencias biológicas. Además, supo ser de las últimas consideraciones a tener en cuenta con la amenaza de devastación climática, pese a que las plantas componen la mayor parte de la biomasa del planeta Tierra (Bar-On, Phillips y Milo). Es recién a partir de las últimas décadas que las plantas y el mundo vegetal en general se presentan como un movimiento vital que es preciso considerar como otro modo de entender la vida y la materia. Las ciencias botánicas,^[7] motivadas por el descubrimiento de la inteligencia de las plantas (Mancuso) y su sentido de “comunidad”, demuestran que la potencia de la vegetalidad no gira en torno a la competencia y la selección sino que su desarrollo remite a procesos simbióticos (e hibridaciones), desviándose así de las vulgatas darwinistas.^[8] En definitiva, no es por medio de la guerra sino por la “solidaridad” (Wohlleben; Coccia “El giro) que es posible la vida en el planeta. Estamos hablando de otro modo de ser en el mundo porque “la hostilidad no puede ser una dinámica fundante y estructural de las plantas por el hecho que es un órgano autótrofo”^[9] (Coccia, “El giro” 222). Quizás ante un panorama que parece agotar las ideas y las utopías de un mundo mejor o más vivible, mirar el universo vegetal nos ayude a concebir otras ecologías posibles interdependientes (Haraway, *Seguir*), y hacerlas proyectables en nuestras propias prácticas (Rodríguez Freire, “Escritura, crítica y crisis climática”): puntualmente, los aportes que una consideración vegetal de la poesía pueda dar al pensamiento. En este trabajo abordaremos la condición vegetal a partir de dos poéticas del Sur

global: Marosa di Giorgio y Juan L. Ortiz. No se tratará de asumir una actitud melancólica frente al fin del mundo, ni tampoco apocalíptica sino de atender el aspecto *poiético* del mundo vegetal bajo la forma de fotosíntesis *poiética*, cuya asunción responde a la *simpoiesis*, en el sentido en que lo entiende Donna Haraway: como coproducción con doble valencia: una operación biológica, orgánica, y a la vez una operación semiótica (simbólica, discursiva, narrativa). Partiendo de la simbiosis, es posible decir que ningún ser hace su mundo sino que se trata siempre de cooperación, “*to become with many*”^[10] (Haraway, *When Species* 4). Si optamos por anclar nuestra lectura desde la palabra *poíesis* lo hacemos para recordarnos el origen de la palabra poesía. Desde luego, no ahondaremos en el derrotero que en la historia del pensamiento el término *poíesis* ha tenido, sino que lo contemplaremos en su sentido más convencional como “un hacer material”.^[11] En ese sentido, lo pensamos en conjunción con la función clorofílica, proceso que consiste en la conversión de materia inorgánica en materia orgánica a través de la energía que provee la luz solar. En términos ontológicos, algo así como el paso del no ser al ser. Con esta figura queremos denotar la potencia de la vegetalidad como pensamiento poético. Con todo, al amparo de estas instancias creativas podemos, al menos por un instante, repensar la melancolía del mundo que hoy forzosamente se trasluce como un campo de ruinas y la imposibilidad de vislumbrar un “horizonte de expectativa” (Traverso 33) para hacer de lo verde un encuentro con la potencia vital de las mixturas. Allende de ser presentada como insistencia

política, los modos de percibir resultan también una insistencia estética (recuperando el sentido de *aísthesis*); por ello, el siguiente texto tiene la intención o la provocación del advenimiento de un “*sensorium* poético”, como aquella condición que a partir de la lectura intensa de ciertas poéticas con vital fuerza sensorial demanda el cambio radical de los sentidos —un estallido— tramado entre una lengua y un ojo, que por desorbitado ha dejado de ser humano. En estos términos, “resultaría imposible una reconceptualización del límite entre naturaleza y cultura sin un trabajo previo sobre los modos de percibir y el despliegue de lo sensible” (Giorgi 2). Los estudios concernientes al mundo vegetal se han ido incrementando, al menos en las últimas dos décadas, de manera vertiginosa, al ritmo de las nuevas perspectivas y demandas de los estudios culturales, y ante la inminencia de una crisis climática devastadora: en ese horizonte se ha llegado a hablar de un giro vegetal (*Plant turn*).^[12] Con respecto a los reiterados giros que marcan la marcha de los estudios transdisciplinarios, quisiéramos detenernos y advertir el carácter poco problematizador que muchas veces acompaña estos virajes y el impacto que tienen sobre el rumbo de nuestro trabajo académico. Por ello nos permitimos sugerir o persistir en el interrogante: ¿acaso el *Plant turn* representa un cambio real en los modos de pensar la naturaleza y su relación con los vivientes humanos y no humanos y, en consecuencia, una novedad teórica? En todo caso, dicho giro no puede tener una pretensión totalizadora, porque, como señala Evando Nascimento, qué viraje representaría con respecto a la cosmovisión de

los pueblos amerindios, los pueblos africanos, o los pueblos indios (14). Si representa para nosotros un giro, lo hace en relación con una historia trazada por el colonialismo,^[13] lo que evidencia no solo un modo de mirar el mundo (que se hace más totalizador con la pretensión globalizante) sino también una forma de construcción de saber y conocimiento. El fenómeno de la vegetalidad desemboca necesariamente en la interdisciplinariedad. En el ámbito de la filosofía, la indagación gira, ante todo, en una reconstrucción del lugar que lo vegetal ha tenido en su historia y desde allí considera si en ese “olvido” han quedado nociones o categorías impensadas. Se destacan los aportes provenientes de las corrientes posthumanistas materialistas: Michael Marder, Jeffrey Nealon, Timothy Morton, Nancy Baker, Lucy Irigaray, Emanuelle Coccia y proyectos grupales como Colectiva Materia, entre otros. En sintonía con ello, lo más reciente dentro de los estudios culturales latinoamericanos, como *The Language of Plants: Science, Philosophy, Literature* (compilado por Monica Gagliano, John Ryan y Patricia Vieira), muestra desde el título su condición tripartita y su marcado carácter transdisciplinar. La importancia del libro descansa en cuestionar la excepcionalidad del lenguaje humano pero el interés no radica en la expresión de las plantas sino en la manera como habitan el mundo. En el campo de la crítica literaria, el énfasis está puesto en los imaginarios de las plantas a través de la literatura.^[14] Son pioneros *The Cabaret of Plants* de Richard Meabey (2014), enfocado, desde diversos saberes en torno a la cultura y la literatura inglesas, en la existencia y los poderes no

cuantificables de las plantas que desbaratan los supuestos de inactividad. Y *Plants and Literature*, de Randy Laist (2013), que aborda las relaciones entre la literatura y los estudios críticos de plantas. Resulta llamativo que un texto que pondera el papel subversivo de estos seres como lugar de resistencia, omite, al mismo tiempo, la literatura poscolonial. Recientemente, *O pensamento vegetal. A literatura e as plantas*, de Evando Nascimento (2021), entabla un diálogo desde las artes, la filosofía y la literatura y el pensamiento indígena, que pregona nuevas formas de relación con lo otro vivo o no vivo más allá de la violencia colonizadora humana. En el estudio de la poesía, el fenómeno adquiere su propia teorización. A partir de la obra de Nicanor Parra se reflexiona por primera vez en el Cono Sur sobre la ecopoésia contemporánea, aunque recientemente algunas antologías consagran como posible punto de origen a Marosa di Giorgio: el caso más evidente es el primer tomo de la antología de ecopoética *Ruge el bosque* (2023). En los últimos años se han multiplicado las compilaciones poéticas que tienen como eje la problemática ambiental: *Arando el aire. La Ecología en la poesía y la música de Nicaragua* de Steven F. White (2011), una reunión de poetas nicaragüenses; la antología de poetas uruguayos y argentinos *Tierra, cielo y agua: antología de poesía medio ambiental*, editada en Montevideo en 2016; y más recientemente la ya mencionada *Ruge el bosque* (2023), una antología ecopoética sudamericana con autores de Argentina, Chile, Paraguay y Uruguay, a lo que se suman los reservorios de poesía en lengua originaria (de toda América) y de

actualización permanente como ecopoesia.com. Esta es solo una muestra de estas intervenciones. Tal como denunciaron hace varias décadas los *animal studies* a partir de la condición del ser animal como útil para el humano, la vegetalidad —y la naturaleza en general— comparte el estatuto de disponibilidad para usufructo; en un marco más amplio sería aquello que al quedar del lado del objeto, en la vieja dicotomía sujeto-objeto, perpetúa su condición de tal. Sin embargo, referenciar la existencia vegetal desde el animal es parte del prejuicio zoocéntrico que ha impedido afirmar la identidad entre la vida y el pensamiento^[15] (Coccia, “El giro”). El descubrimiento de la conciencia y la inteligencia vegetal nos obliga a repensar las relaciones e imaginar de modo diferente el pensamiento y el cuerpo. No obstante, resultan evidentes las diferencias de las plantas con respecto a otros seres vivos: “las plantas son radicalmente distintas de los animales” (Mancuso 10).^[16] Ahora bien, la preocupación ante la crisis ambiental que testimonia gran parte de las recopilaciones se revela al considerar “la literatura como espacio de resistencia ecológica y política” (*Ruge el bosque* 11). Si, como dijimos, lo vegetal nos obliga a otro tipo de conceptualizaciones que no redunden en las diferencias o similitudes sino que reclaman ser consideradas en tanto otras formas radicales de vida, por ello y a pesar de contemplar los aportes desde las biopolíticas como valiosas herramientas del pensamiento, desestimaremos el abordaje en términos de “resistencia”, en orden a vislumbrar la posibilidad (siempre imposible) de otra lógica multidimensional para denotar lo que existe

en tanto función fotosintética que anima la materia (que crea vida y con ello poesía). Nuestra lectura se propone, desde los intersticios que abren los estudios verdes y desde una crítica poética materialista, indagar: 1) las posibilidades de la ecocrítica materialista de ir más allá de las condiciones de representación, lo que supone siempre un sujeto frente a un objeto; en ese sentido, no pensaremos el lenguaje poético como un fenómeno que representa las “cosas” (referente) sino como una materialidad que agencia con otras cosas; 2) la manera en que la distinción sujeto/objeto presupone seguir pensando la naturaleza como recurso, en tanto aquello que debe ser conquistado; 3) el acuñamiento de “*sensorium* poético” y “fotosíntesis poiéticas” no como conceptos sino como una cierta direccionalidad de intensidades para pensar el presente; 4) la intersección de las poéticas del Sur global desde el pensamiento vegetal que puedan direccionar nuevas condiciones para nuestros modos de lectura, asumiendo el carácter histórico y situado de todo quehacer teórico.

Sensorium poético

A los fines de rehuir las conceptualizaciones clásicas que nos preceden, nos distanciaremos de las tan difundidas teorías ecocríticas de cuño anglosajón, para asumir, en todas sus consecuencias, un pensamiento poético materialista vegetal, porque entendemos que las teorías tienen su historia, sus formas y territorios de producción. Si,

en los orígenes, la noción de naturaleza había sido desarrollada teniendo en cuenta un canon literario europeo, sería deseable suspender las aplicaciones teóricas concebidas desde otras literaturas y rastrear en los propios márgenes lingüísticos, sonoros, materiales, de esas intensidades.^[17] Recuperamos la instancia de un saber otro desde las experiencias sensorperceptivas que transmigran las poéticas escogidas, a distancia de un saber clasificatorio y jerarquizador, correlato de una razón moderna que desde la Conquista se ha erigido como único modo de conocer y pensar. La poesía como *sensorium*, en cambio, se ubica en ese otro saber para captar una simbiosis particular que, analizada desde lo vegetal, da cuenta de los espacios que cada poética construye, lazos de interrelación y cooperación. Por otro lado, este saber que, apartándose de la razón instrumental (medios para fines), transmigra en el trance de una poética donde, como veremos, un poeta podría ser una suerte de chamán, o una poética podría devenir en una escritura lisérgica (un exceso y distorsión perceptiva). En síntesis, un *sensorium poético* implicaría que “la escritura con sensibilidad vegetal supone la afirmación de una estética de las formas de vida no-humanas [...] a partir de un lugar transcolonial donde no existe la distinción moderna entre naturaleza y cultura” (“¿Puede escribir una planta?” 65). Establecidos los supuestos de lectura, examinaremos las presentaciones e invocaciones de la vida vegetal desde dos escritores del Cono Sur: Juan Laurentino Ortiz y Marosa di Giorgio. Se trata de poéticas disímiles, tanto a nivel formal^[18] como en los imaginarios que cada

una vivifica, ya sea en términos de concepción de autoría (el siempre “maduro”, la siempre “niña”^[19]), ya sea por los espacios poéticos que habitan y construyen (uno en el paisaje, otra en el jardín), ya sea también desde la economía escritural (libidinal) que cada uno expone: una escritura “expansiva” (Delgado, “Introducción” 18), otra de la “acumulación hasta el frenesí” (Kirkpatrick 105). En última instancia, un movimiento cósmico: expansión y contracción. A riesgo de acercar lo heterogéneo, no deja de ser la reunión de dos poetas a una y otra orilla del río, cuyas obras comparten la dificultad de ser clasificadas o asimiladas a las vanguardias o movimientos literarios de sus épocas. ^[20] En ese panorama, la obra de Ortiz invita a ser considerada por su negativa: “ni modernista entonces, ni postmodernista, ni vanguardista, ni paisajista, ni regionalista” (Prieto 358); de modo similar, la obra de Di Giorgio, enmarcada en un estilo peculiar, hace que no se parezca a nada ni a nadie (Aira, *Diccionario*; Benítez Pezzolano, *Mundo*), habilitando así una especie de autonomía inmanente de sus obras. César Aira enfatiza el carácter indecible de la poesía y la narrativa marosianas, por medio de una confluencia formal singular, “el pequeño poema en prosa”; resalta a su vez la coherencia temática del conjunto. Afirma que “toda su poesía confluye hacia el erotismo” (Aira 174). Similar confluencia denota la poesía de Ortiz, sobre todo en una serie de poemas que Sergio Delgado clasifica como “autobiográficos” y “paisajísticos” (“El río interior” 24-28). El caso paradigmático es *El Gualguay*, cuya extensión resulta en una “lírica narrativa” (Saer 661), que funciona

como marco y posibilidad para la mostración del rostro incesante del paisaje o, más aún, la ocasión para “narrar” la historia del paisaje. Si bien los poemas son prismas que reflejan la motivación política de múltiples maneras, parece evidente que Ortiz “tenía como objetivo el tratamiento de un tema mayor, del que toda la obra es una serie de variaciones: el dolor, histórico o metafísico, que perturba la contemplación y el goce de la belleza que para su poesía es la condición primera del mundo” (Saer 662-663). Belleza que se expresa por y en el paisaje; según García Helder, la poesía ortiziana reconoce que “su objeto casi exclusivo es un infinito: la naturaleza, el paisaje” (“Juan L. Ortiz” 127). Dos maneras de conjurar el inacabamiento manteniendo el signo procesual en el corazón mismo de la obra. Una suerte de inmanencia o latencia que desde la reunión y la diferencia sostiene ficcional y salvajemente el simulacro de unidad en ambas obras. *Los papeles salvajes*, al agruparse, se transforman en una obra que parece que se escribió de una vez o bien que está en permanente proceso de escritura (García Helder, “Dossier Marosa” 13). De la otra orilla, *En el aura del sauce* resulta un poema infinito en estado de apertura continua, un libro que persiste escribiéndose: “se trata de una poética que se formula en el hacer(se) de la poesía hacia lo no escrito todavía” (Delgado, “El río” 28). Además de los encuentros y desencuentros, ¿qué azar reunirá en este punto fortuito *Los papeles salvajes* y *En el aura del sauce*? Dos espacios que se anudan, entre otras cosas, también en la naturaleza y, de modo específico, en la vegetalidad, heredando y transgrediendo una red de lecturas

generadas desde Latinoamérica. El interés por un canon literario forjado en y desde la región nos permitirá si no reformular al menos eludir una conceptualización de la naturaleza y la clásica dicotomía naturaleza-cultura que redundaría en valoraciones jerarquizadoras.^[21] Por ello, elegimos orientarnos desde un “postnaturalismo” que designa una diversidad de perspectivas en las que se cuestionan desde diferentes ángulos las clásicas antinomias y sus derivas (Pachilla 7). La apuesta no se limita a la relación entre la literatura y la vegetalidad, sino que también a relevar las conexiones con el pensamiento para imaginar una floración teórica que se disponga a escuchar el “pensamiento fluido de los árboles” (Ortiz, *Obra* 205). En ambas poéticas la latencia de la naturaleza abarca la totalidad de los recorridos poéticos. Un primer modo de categorizarla, en una y otra, aparecería a través de distinguirla del paisaje. En el monográfico de la Biblioteca Nacional dedicado a la poeta uruguaya, Gwen Kirkpatrick explicita la generalización: “la naturaleza es lo que se nos da; el paisaje es lo que creamos. El paisaje^[22] es una formación cultural, no estrictamente un espacio natural” (104). Sin embargo, como la misma Kirkpatrick sostiene, la poética marosiana subvierte cualquier definición de la naturaleza. La crítica ha trazado una supervivencia tensional entre naturaleza y cultura en uno y otro autor. Adriana Canseco destaca que en la poesía uruguaya hay una pugna no resuelta entre naturaleza y cultura en la que prevalece el “pensamiento salvaje” que propone una configuración singular del mundo (75). En la poesía orticiana, en cambio, dicha relación muestra su carácter

tensionante, entre la armonía natural del paisaje y los problemas sociales que lo aquejan; en ese sentido la contemplación del paisaje es interrumpida por la aparición del orden social (Del Barco 108; Alzari 218-219). El espacio poético de Di Giorgio no se caracteriza por la inmensidad de la naturaleza ni por aquello que rebasa las posibilidades de experiencia; en *Los papeles salvajes* todo es captado y absorbido, se vivencia sin vacilación y de manera excesiva. A distancia de la idea romántica del hombre frente a la inmensidad natural, se inclinaría más por los postulados del Modernismo hispanoamericano con una naturaleza que puede ser intervenida y ya no un espacio puro e inaccesible (Vázquez Schröder 35). La cuestión de la naturaleza ha sido abordada desde lo queer, el barroco, la exuberancia, mostrando como escenario privilegiado el “jardín” o un “edén domesticado siempre al borde de lo salvaje” (Kirkpatrick 104), un espacio que invita a los seres intermediarios o mágicos, casi una fábula. Siguiendo la línea del “pensamiento salvaje”, la naturaleza marosiana se define por medio de una hiperestimulación sensorial. Como señala Canseco, “construye una estructura coherente que no se refiere a otro mundo sino al nuestro, pero nos propone una forma radicalmente otra de pensar el tiempo y el espacio, de habitar en él” (75). En ese sentido el *sensorium poético* exige la imaginación literaria hasta los límites de lo posible, abriendo territorios postnaturalistas que se distancian de cualquier pretensión que pase por alto la artificialidad de la naturaleza (Pachilla 7) y sus reversiones, porque como dice Di Giorgio: el jardín a veces se transforma en la

“pequeña selva” (175). En Ortiz la naturaleza parece estar desplazada por la idea de paisaje: “la poesía de Ortiz (...) configurada como paisaje o dispersa y ubicua bajo el concepto de ‘país’ en su acepción de región, comarca, porción de naturaleza más próxima, provincia” (García Helder, “Juan L. Ortiz” 138-139). Se habla particularmente de la naturaleza ortiziana como motivo animista: “Entre el hombre y la naturaleza hay una relación, si no de identidad, al menos de identificación; durante la infancia, el sentido sin órgano que percibe estas relaciones misteriosas todavía no se ha atrofiado” (García Helder, “Juan L. Ortiz” 140). Por otro lado, la naturaleza es casi el motivo principal de contemplación que es herido por las injusticias (142); en esa encrucijada se hace patente el divorcio radical con la dimensión política, que supone la distinción entre naturaleza y cultura, siendo lo político el orden de la acción y la naturaleza, el de la contemplación. De la complejidad y riqueza de las naturalezas que cada poética construye rescatamos cierto tono “verde” que orbita entre ambas. En el caso de Ortiz el abordaje se explicita desde las diversas dimensiones fluviales que encuentran su cauce en la forma del río, en tanto es un elemento esencial de su poética;^[23] en cambio, las “representaciones” vegetales han sido ampliamente soslayadas. Esto resulta aún más inquietante si consideramos que el mismo poeta escogió por título, para abrir y cerrar su obra reunida, “En el aura del sauce”, quizás como producto de una tradición que no permitió considerar aquello que en términos metafísicos sería una metafísica mínima, o lo que consideramos como marginal en la

naturaleza dentro del espectro de lo viviente no humano. Nos referimos a una atención a este tipo de materialidad no sólo en términos de dignidad, sino como potencia que actúa y se inscribe en el mundo, una suerte de “agencia suave” (Romero 11-14). En palabras de Ortiz: “No hablo de la naturaleza tomada en grande, sino de una hojita o de una brizna. Siento a través de la brizna toda la vida que está bullendo alrededor de ella” (“Las arrugas” 130). “Eco-poema” denomina Roberto Forns-Broggi a “un llamado a la materia viva de nuestras conexiones”, que en el caso de Ortiz se manifiesta en “un flujo continuo de poemas que evaden el didactismo folclórico y se centran en el matiz, la alusión, el medio decir, la interrogación y la duda” (35). Resulta clave rescatar la impronta ecológica pues conlleva lo que entendemos como una actitud ética anclada en el diálogo infinito de preguntas y respuestas —las más de las veces bajo la forma susurrante— que la poesía mantiene con las cosas, los seres, los animales, y en lo que nos convoca, con el reino vegetal. En ese diálogo en estado de latencia se desenvuelve lo vegetal en la poesía orticiana trabajando simbióticamente en el paisaje. Árboles regionales y conexión oriental (sauce), lilas y florecillas, hierbecillas y briznas, todo conduce a una sutilización de lo existente, decrescendo armónico que fluye *En el aura del sauce*. Si en la poesía orticiana opera un principio de inmanencia o radiación: “El lenguaje que se encontrará, que se volverá a encontrar, de todos/ en el misterio amoroso de cada uno, por gracia de su misma radiación...” (Ortiz, *Obra* 412), en la poesía marosiana, lo hace un principio de inminencia: “se espera algo

que nunca se concreta” pues la obra está sometida al principio del inacabamiento, *coitos interruptus* de la narración en la materialidad que se precipita: “los teros anunciaban algo inimaginable, y no sucedió nada. Sólo eso” (*Los papeles* 621), o apertura a una dimensión temporal particular “la inminencia de una revelación o un desenlace que no llega” (Echavarren). La poesía de los papeles salvajes exagera, recarga la escena, queeriza el mundo, hace del jardín su recámara, pero Marosa no se expande, se hace pequeña, como todo lo que entra en ese mundo, su propia firma: “Las construcciones de la naturaleza” (*Los papeles* 515). Cimenta un artificio, que paradójicamente la precede desde siempre: “Mamá, querido cisne, vamos a discurrir por la Naturaleza, que/ fue nuestro ámbito desde el nacimiento/. Aquellos siempre verdes prados/, aquellas azucenas” (607). Cabe señalar, como dice la poeta, que “Todo se realiza en el lenguaje (...) la boda es con el lenguaje” (Monteleone 23). Veremos en esa boda *contra natura*, entre diversas especies, qué potencia adquiere lo vegetal. En los últimos años se ha comenzado a indagar la animalidad y la función del animal en el imaginario marosiano (Yelin 155), mientras que el reino vegetal permanece aún casi velado. Dice la poesía marosiana:

Son cosas secretas, antiguas divinidades. Aparecen, a ratos, en las planteras; miman a las hojas; pero, si uno bien se fija, ve las piernas verdes cruzadas como tijeras y el delantal violeta. Un vecino grita: ¡Miren! ¡Miren! Otro grita: ¡Ya andan! ¡Nos vencerán! Pero si se busca entre las hojas no hay nada. (548)

No es posible soslayar en el imaginario vegetal —y el mundo marosiano en particular—, un imaginario mágico y místico (Vázquez Schröder 33) que parece sostener el andamiaje poético. Las distintas variedades vegetales adquieren importancia en la trama general y movilizan el engranaje del mundo. La vegetalidad ha declinado, por predominio y significación, en el ideal floral, quizás porque resulta más aprehensible de cara a los aspectos simbólicos y metafóricos. Al indagar lo vegetal en la obra marosiana comúnmente se opta por dos caminos: englobarlo en la “naturaleza” o enmarcarlo en un tipo particular de plantas que son las flores, que por su primacía y sus formas han sido emparentadas con la belleza y con la sexualidad femenina (en relación con las tres generaciones de mujeres, con la identificación del yo poético y en vínculo con los órganos sexuales). Pero en el jardín hay más que “animales con rostros casi humanos, hombres y mujeres animalizados, multitudes de bestias raudas y vacilantes” (Yelin 156), más que hermosos y enigmáticos espacios florales; habita una inmensa presencia verde, que a primera vista quizás resulta intrascendente pero que da cuenta de la construcción del espacio por medio de la agudeza sensoperceptiva. Lo vegetal interviene la escena y plantea una lógica propia, la del crecimiento y expansión territorial cuya existencia, o la mayor parte, aparece como amenazante, desconcertante o siniestra. Dice el poema 20 de *Está en llamas el jardín natal*:

Un instante por el camino y estaban en el pastizal. La hierba maligna estiró sus hilos hasta el infinito, atando, de paso, a otros pastos. A veces, la hierba hablaba, decía algunas palabras en el mismo idioma de Papel y Alberta, de los padres y de los abuelos, pero, desfigurado. (*Los papeles* 172)

Ante el señalamiento desconcertante de los pastos que se transforman en hierbas malignas, así como la rosa no tiene otra opción que florecer, la hierba crece, y lo hace “monstruosamente” extendiéndose en los territorios que abre a su paso: “las hierbas son más altas que nosotras” (441), lo que contrasta con el nacimiento individualizable de las flores. La naturaleza opera metamorfoseada y simbiótica “como si la rama hubiese salido de mí misma, de mi propio ser” (627), proceso que no es ajeno al encantamiento general. Sin embargo, cuando la poeta se refiere al suelo habla del pasto cuya función se puede resumir como el lugar del ocultamiento. En ese sentido, aparecen numerosas alusiones: “se ocultaron de nuevo en el pasto” (172), “desaparece velozmente por el pasto” (439), “los vio saltar la ventana y desaparecer al ras del pasto” (26). Modos de ocultamiento, pero también salvoconducto y conexión con la huida que parecería decir que no es por arriba sino por abajo que se sale. A veces el cielo se confunde con el pasto: “sube la luna color de pasto” (175) y “los cielos se van cubriendo de margaritas y dulces pastos” (314), “Era el atardecer y la luna volaba verde llena de pastos y ratones” (121). Es el

cielo el que baja a la tierra y se cubre de sus colores y sus habitantes porque la tierra es primero el suelo. En Ortiz el acontecer cósmico y lo vegetal se explicitan por medio de las raíces:

Oh, las cosas, las cosas, las plantas, y los espíritus que flotan casi, no caminan, o se repliegan en la soledad apenas azul que los va llevando, hacia dónde? o los fija, en qué misterio de raíces aéreas? (397)

El fragmento enuncia la naturaleza astral de las raíces que revela su carácter híbrido y anfibio, “su función es de orden cósmico; su soplo implica no solamente las sustancias coloidales a las que se adhieren y la fauna que allí vive, sino también las relaciones entre la tierra y el cielo” (Coccia, *La vida* 88). Este movimiento de conexión simbiótica se percibe a lo largo de la obra, como lo muestra el título de uno de sus libros: *De las raíces y del cielo*. Según Mastronardi: “Es importante asimismo destacar una vez más el proceso de simbiosis del poeta con el mundo vegetal y el mundo animal en el momento de transformación con los elementos de la naturaleza” (citado en Veiravé 76). Estamos ante un proceso de comunicación espiritual y cooperación cósmica, lo que revela en última instancia el sueño orticiano de hermandad entre los hombres, las cosas, los seres vivos, y los distintos elementos que conforman el mundo. Ello está implícito o nace desde las raíces que tienden a una conexión universal: “quién dice que el amor/ no sería también la asunción de la raíz o las raíces?” (Ortiz 767). Maurice Maeterlinck vio en la biología un modo de pensar

poéticamente el mundo y extrajo de esa ciencia las “estrategias adaptativas” del mundo vegetal para nombrarlas en un lenguaje poético, filosófico: “las razones de las plantas”. Ese saber hacer se traduce en un saber vivir con los otros. Como señala Ortiz, lector de Maeterlinck, “cualquier planta me sugiere la vida de relación que mantiene con alrededor” (“Las arrugas” 130); cuando pregunta al cielo, la poesía responde:

la llevará consigo cual si fuese una semilla de ese árbol que
ha de abrir simultáneamente, un día, las hojas de su vuelo
y las de su caída... Pues que habrás de saber, tú, que,
aisladamente, nada existe: que esa lisura de un más allá de
yemas no puede sino descubrir escalofríos que,
cósmicamente, la exceden... (868)

Este poema es uno de los pocos en los que el saber se muestra levemente afirmativo; en la mayoría el verbo saber declina en la interrogación o la vacilación. Se lee en el poema “Por qué, madre”, de *La orilla que se abisma*, un modo del saber verde:

por qué, el jacarandá que tiene poco menos que a sus pies
las dudas de las islas sobre su celeste... por qué se atreve a
jugar... por qué, dime, sin moverse un mínimo a jugar
continuamente a algo que no sé con ese tinte que fuera,
según dijiste, el del sentimiento de las niñas. (*Obra* 775)

El saber que pregonaba implica una direccionalidad del movimiento, economía alimentaria, y sobre todo interacción con diferentes medios: “son organismos auténticamente sociales” por lo que el acento está puesto en lo plural (Mancuso 10). El jacarandá no se mueve como lo hacen los animales o los humanos, pero “se atreve a jugar”; es decir, por un lado, se consagra el hecho de que es un ser “arraigado”, por el otro se evidencia el movimiento en el juego; en ese sentido se trata de organismos sésiles. Las interacciones germinan lo que acontece bajo lo que hemos enunciado (sin definir) *fotosíntesis poiética*: la posibilidad del acontecer de lo vegetal obrando simpoiéticamente en el mundo. La poesía y las ciencias, cada una con sus modos, han captado que los procesos de la vida son simbióticos, como ya lo han demostrado Úrsula Le Guin, Donna Haraway y Lynn Margulis.^[24] Por otra parte, estas poéticas no están exentas de una erótica vegetal. Di Giorgio resulta un caso privilegiado de esta incitación. En sus poemas tanto los animales como los seres mitológicos y los vegetales mantienen relaciones de profundo erotismo; si nos distanciamos de las figuras vegetales por excelencia de la erótica marosiana, las flores, hallamos que “la ensalada era verde/ como el fuego/ y rojo como el pecado” (486). Como señalamos, lo vegetal aparece en esta trama erótica como lo indescifrable, lo que escapa a la aprehensión; muchas veces, por ejemplo, se ligan figuras masculinas con lo verde. En el artículo “Marosa y el trasmundo”, Monteleone remarca que se trata de un mundo de sueños que crea el verosímil, invierte las leyes del mundo: lo erotiza; en cambio, Benítez

Pezzolano enfatiza: “es el discurso sobre una vigilia, no de sueños”, de modo que alude a la materialidad de sus poemas (citado en Ros 184). El movimiento poético erotiza todo a su paso, del mismo modo todo es dable y susceptible a ser devorado. Son innumerables las escenas de deglución y preparación de comidas: “nos aguarda, cocinando, heliotropos, violetas, pajaritos” (442). Figuras así se replican y la ingesta sabe a otra forma de erotismo: las hierbas (“en el desayuno, como siempre, le trajeron una bandeja con las hierbas, flores crudas”) se condimentan con imágenes siniestras: “También hoy en la bandeja hay (...) un negro nonato, o recién nacido, o de un mes, yace entre los alimentos ... Ella fijó la mirada y empezó a comer” (534). Todo esto es posible porque la naturaleza muestra su carácter reversible: “el humano, el animal y el vegetal son idénticos y circulares, porque no existe separación ontológica entre estos reinos separados por la lengua humana” (Álvaro Solís 65). Finalmente, la ingesta es una forma más de incorporar las lenguas de los otros. En la escritura orticiana la dimensión erótica resulta menos evidente. Si puede ser pensada, lo es a través de la algarabía con la cual se presentan las flores y las hierbas: “las plantas bailan de alegría mojada” (161).^[25] El clímax y el momento de intensificación perceptual lo da la poesía que, agudizada la escucha, la poética orticiana comienza a operar como un campo vibratorio, una verdadera materia vibrante, “las plantas vibrantes” (631) y “el pulso de las hierbezuelas” (809).

Callad flautas... aun eso que os suspende, increíblemente,
casi de la eternidad, por un hilo... y todavía el hálito con
que os decís y decís al oído de las gramíneas... (773)

El horizonte de lo vegetal no solo se expresa sino que dona algo esencial; dice el poema “Canta la calandria”, un texto que podría ser caracterizado como ontológico: “Toda criatura canta, no es cierto? canta para ‘ser’ aún en el ‘misterio’/ en el extrañamiento de sí...” (816). Allí resta escuchar este movimiento verde que potencia el imaginario de la alteridad orticiana, porque lo vegetal no solo “canta” el ser, sino que también “siente” (anticipando por varias décadas los hallazgos de las ciencias biológicas), lo que resulta en el *sensorium poético* de *En el aura del sauce*, acaso la captación sonora de los llamados dolorosos y así el oído deviene en oído para la escucha amorosa:

de los gemidos que no tienen rostro y que podrían ser los
de las hierbas que sangraran bajo sus pies... o los de una
hojita (829)

Dolor que puede ser rastreado desde los escritos anteriores a la compilación de *En el aura del sauce*, eso que Delgado denominó *Protosauce*: “digo un llanto tenue/ de no sé qué plantas/ cuyo vago encanto/ dulcemente suspende las flores y la noche” (51), y ante ello el poema se pregunta:

cuando el dolor de la planta abandonada de la planta
primera hería de tal modo y parecía abrir más, por qué
piedad? (382)

Suspensión, herida, canto “aún en el extrañamiento”, la materia poética orticiana puede leerse como un modo de ser que, por extraño y misterioso, es tal vez más que ser, porque “creemos que el ritmo, ‘la voz’ es totalmente nuestra, pero resulta que también es de afuera” (*Las arrugas* 131). En ese horizonte, el poeta que se pasaba noches esperando que amaneciera para asistir a fenómenos naturales, que insistía en escuchar el segundo donde la tierra vibraba antes amanecer, daba a su poesía el don sismográfico, aquel capaz de detectar la rajadura en la tierra: “Qué extraño que en esta mañana de otoño haya una rajadura!”; en ese *entre* que abre la tierra y toma la forma de materia “extrañada” se juega el trance entre lo mineral y lo vegetal, entre el cielo y la tierra o, como señala Jens Andermann, el trance aparece entre la mineralidad (sonora) de la palabra y la liquidez (semántica) de la frase^[26] (432-435). Hemos querido en estas páginas establecer una serie de relaciones entre crítica y crisis ambiental que no descansen en la distinción sujeto y objeto,^[27] en tanto que tal distinción es uno de los pliegues que consolidan la idea de la naturaleza como recurso. En épocas donde ya parece agotado el horizonte de expectativa en un magma de pesimismo, quizás estas escrituras sean refugios comunitarios para hacer de la poética un nuevo sensorium que nos permita crear otros espacios y prácticas, que no recaiga en modelos extractivistas o en viejas y persistentes

dicotomías sino que apunte a un reverdecer teórico de nuestras prácticas. A su vez, la *fotosíntesis poiética* invita a la acción, ya no en términos de resistencias sino de creación multiperceptiva, pues hay mucho más en el cielo y en la tierra de lo que el pensamiento humanista y antropocéntrico nos permitió ver.^[28] Tanto el ecosistema ético que la poesía de Ortiz permite avizorar como las lenguas múltiples de la poesía de Di Giorgio, que burlan cualquier condición de subjetividad preestablecida, se enlazan y traman en el lenguaje, siguiendo la lógica vegetal, expuestos a la atmósfera de la intemperie.

Obras citadas

Aira, César. *Diccionario de autores latinoamericanos*. Buenos Aires, Emecé, 2001.

Álvaro Solís, Ángel Octavio. “¿Puede escribir una planta? La crítica vegetal en la época de la extinción de la teoría”. *452°F*, n° 29, 2023, pp. 53-74.

Amícola, José. “El género queer de Marosa di Giorgio”. *Cuadernos del CILHA*, n° 19, 2013, pp. 153-165.

- Andermann, Jens. *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile, Metales Pesados, 2018.
- Alzari, Agustín. *La poesía social de Juan L. Ortiz (1936-1946)*. Tesis doctoral, 2016.
- Bar-On, Yinon, Rob Phillips y Ron Milo. “The Biomass Distribution on Earth”. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, vol. 115, n° 25, 2018, pp. 6506-6511.
- Benítez Pezzolano, Hebert. *Mundo, tiempo y escritura en la obra de Marosa di Giorgio*. Montevideo, Estuario Editora, 2012.
- Canseco, Adriana. *La experiencia y los límites del lenguaje en la poesía de Marosa di Giorgio*. Tesis doctoral, 2020, <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/28521>
- Coccia, Emanuele. “El giro vegetal”. *Calibán*, n° 18, 2020, pp. 220-224.
- . *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura*. Buenos Aires, Miño y Dávila, 2017.
- Danowski, Déborah y Eduardo Viveiros de Castro. *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*. Buenos Aires, Caja negra, 2019.
- Del Barco, Oscar. *Juan L. Ortiz. Poesía y ética*. Córdoba, Alción, 2015.

- Delgado, Sergio. “Introducción”. *Obra completa*, por Juan L. Ortiz. Santa Fe, Ediciones UNL, 2005, pp. 15-30.
- . “‘El río interior’. Estudio preliminar”. *El Gualleguay*, por Juan L. Ortiz. Rosario, Beatriz Viterbo, 2004, pp. 7-54.
- Descola, Philippe. *Más allá de naturaleza y cultura*. Buenos Aires, Amorrortu, 2012.
- Di Giorgio, Marosa. *Los papeles salvajes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2021.
- Echavarren, Roberto. “Devenir intenso: Marosa di Giorgio”. *Agulha. Revista de cultura*, 2014, <http://arcagulharevistadecultura.blogspot.com.ar/2014/11/devenirintenso-marosa-di-giorgio.html>
- Ferrer Medina, Patricia. “Nuevas incursiones críticas a los estudios coloniales caribeños: la crítica ecológica”. *Cuadernos de Cilha*, n° 17, 2012.
- Forns-Broggi, Roberto. “El eco-poema de Juan L. Ortiz”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 33, 2004, pp. 33-48.
- García Helder, Daniel. “Dossier Marosa”, *Diario de poesía*, n°34, 1995, pp. 17-24.
- . “Juan L. Ortiz: Un léxico, un sistema, una clave”. *Obra completa*, por Juan L. Ortiz. Santa fe, Ediciones UNL, 2005,

pp. 127-144.

Giorgi, Gabriel. “Temblor del tiempo humano: política de la novela en Juan Cárdenas”. *Cuadernos de Literatura*, vol 24, 2020, pp. 1-13.

Haraway, Donna. *Seguir con el problema*. Bilbao, Consonni, 2019.

———. *When species meet*. Minéapolis, University of Minnesota Press, 2008.

Kirkpatrick, Gwen. “La naturaleza irresistible e intolerable de Marosa di Giorgio”. *Revista de la Biblioteca Nacional. Marosa*, n° 13, 2017, pp. 103-109.

Kopenawa, Davi y Bruce Albert. *A queda do céu*. São Paulo, Companhia das letras, 2010.

Latour, Bruno. *Cara a cara con el planeta. Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2017.

Le Guin, Úrsula. *La teoría de la bolsa de la ficción*. Buenos Aires, Rara Avis, 2024.

Mancuso, Stefano. *El increíble viaje de las plantas*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2019.

- Maeterlinck, Maurice. *La inteligencia de las flores*. Buenos Aires, Interzona, 2023.
- Margulis, Lynn. *El origen de la célula*. Barcelona, Reverté, 2001.
- Meiller, Valeria, Whitney de Vos y Javiera Pérez Salerno (eds.). *Ruge el bosque: Ecopoesía del Cono Sur*. Buenos Aires, Caleta Olivia, 2023.
- Monteleone, Jorge. “Marosa y el transmundo. Una semblanza”. *Revista de la Biblioteca Nacional. Marosa*, n° 13, 2017, pp. 21-27.
- Nascimento, Evando. *El pensamiento vegetal. La literatura y las plantas*. Santiago de Chile, Mímesis, 2023.
- Ortiz, Juan L. *Obra completa*. Santa Fe, Ediciones UNL, 2005.
- . “Las arrugas son los ríos. Conversación con Tamara Kamenszain”. *Una poesía del futuro*, compilado por Osvaldo Aguirre. Buenos Aires, Mansalva, 2016.
- Pachilla, Pablo. *Posnaturalismos*. Buenos Aires, RAGIF, 2023.
- Ponce de León, Alejandro. “América Latina y el giro botánico en los estudios culturales”. *Tabula Rasa*, n° 46, 2023, pp. 49-64, <https://doi.org/10.25058/20112742.n46.03>

Prieto, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Alfaguara, 2006.

Raimondi, Sergio. *Lexikón*. Buenos Aires, Mansalva, 2022.

Rodríguez Freire, Raúl. “Escritura, crítica y crisis climática: el trabajo académico en la era de la extinción”. *452°F*, n° 29, 2023, pp. 3-11.

Román, Ernesto. “Para no chocar con la tierra. El concepto de simbiosis como articulador de una ontología política ecológica en Donna Haraway y Timothy Morton”. *El banquete de los dioses. Revista de Filosofía y Teoría política contemporánea*, n° 10, 2022, pp. 7-130.

Ros, Ana Laura. “Reseña de *Interpretación y eclipse. Ensayos sobre literatura uruguaya* de Hebert Benítez Pezzolano”. *Confluencia*, n° 1, vol. 18, 2002, pp. 182-185.

Saer, Juan. “Juan”. *Obra completa*, por Juan L. Ortiz. Santa fe, Ediciones UNL, 2005, pp. 11-15.

Svampa, Maristella. *Las fronteras del neoextractivismo en América Latina*. Bielefeld, Bielefeld University, 2019.

Traverso, Enzo. *Melancolía de izquierda. Después de las utopías*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2019.

Vázquez Schröder, Katya. “Las flores en el imaginario poético de Marosa di Giorgio”. *Cuadernos de Aleph*, n° 13, 2021, pp. 32-54.

Veiravé, Alfredo. *Juan L. Ortiz. La experiencia poética*. Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1984.

Viveiros de Castro, Eduardo. *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires, Katz, 2010.

Wohlleben, Peter. *La vida secreta de las plantas*. Barcelona, Random House, 2016.

Yelin, Julieta. “Marosa di Giorgio. La mirada animal”. *Revista de la Biblioteca Nacional. Marosa*, n° 13, 2017, pp. 153-164.

¹ Los referentes regionales son Jair Bolsonaro en Brasil y Javier Milei en Argentina, con la representación en el Norte Global de Donald Trump, quien nuevamente se presenta como una alternativa posible en EE.UU. Los mandatarios coinciden en señalar el cambio climático como “un invento comunista”. >>

² En ese sentido los primeros gobiernos kirchneristas no solo significaron un ascenso social para las poblaciones más excluidas de la argentina (luego de la caída estrepitosa del modelo neoliberal menemista), sino un cambio sin igual del paradigma político de la democracia detrás de la figura “la patria es el otro”. Ver el análisis que realiza Damián Selci en el ensayo *Teoría de la militancia* (Buenos Aires, Cuarenta Ríos, 2018). >>

³ En relación con la crisis climática Bruno Latour señala que hablar de ella sería una manera de tranquilizarnos; lo que hay es una mutación, nos convertimos en los que podríamos haber actuado y no lo hicimos. Latour sostiene que hay que partir de la idea de que la ecología “te enloquece” y desde allí aprender a vivir porque heideggerianamente señala “uno no se cura de la pertenencia al mundo”. Ante esto propone descubrir otra forma de sentir el paso del tiempo y para ello contrapone progresar con *retrogresar* para que el horizonte no quede de lado de la “esperanza” (Latour 20-21). >>

⁴ En ese sentido nos interesa recuperar el “giro territorial” de Maristella Svampa, que promueve cierta alianza y que genera marcas de acción colectivas, en tanto se basa en sostener que no hay una sola forma de lucha porque no hay una sola forma de vida (2019). >>

⁵ Pensamos en grandes festivales audiovisuales como *Climate Crisis Film Festival* (UK) <https://www.climatecrisisff.co.uk/>. Desde Argentina, la última edición del *Green Films Festival* seleccionó cine ambiental local:

<https://buenosaires.gob.ar/noticias/green-film-fest-muestra-de-cine-ambiental-argentino>. Por otra parte, plataformas como Netflix, exhiben con gran éxito films sobre problemáticas ambientales: <https://www.netflix.com/tudum/articles/environmental-movies-netflix> >>

⁶ No quisiéramos dejar de mencionar en este panorama lo que significó *A queda do céu* (2010) del líder indígena de la Amazonia David Kopenawa. El filósofo y chamán yanomami, en colaboración con el antropólogo Bruce Albert, proveyó al mundo de un pensamiento cosmoecológico, donde la dimensión de lo onírico y las potencias no humanas configuran en la cosmopolítica un modo de diplomacia y ser con el otro, lo que nos invita a un replanteo radical de nuestra política. >>

⁷ Según Coccia los antecedentes que cambiaron la dignidad de las plantas se encuentran: “Desde hace por lo menos cincuenta años, gracias a figuras pioneras como Francis Hallé o Patrick Blanc en Francia, Stefano Mancuso en Italia, Frantisek Baluska en Alemania, Karl Niklas y Anthony Trewavas en Estados Unidos (por no citar más que algunas), la botánica se ha librado definitivamente del dominio total de la zoología sobre las ciencias de lo vivo y nos ha liberado definitivamente del narcisismo que nos había llevado a hacer de los animales el paradigma de la vida y de la dignidad de la vida” (*El giro vegetal* 220) >>

⁸ En esa línea es clave el trabajo Lynn Margulis, quien despertó polémicas por su reinterpretación de la teoría darwinista de la evolución considerando que la simbiogénesis podría ser uno de los mecanismos de la evolución. Dicha investigación puede leerse en el *Origen de la Célula* (2001). >>

⁹ Coccia: “capaz de vivir únicamente de luz, dióxido de carbono y agua, sin necesidad de matar o sacrificar o nutrirse de otros seres vivos” (*El giro* 222) >>

¹⁰ “La simpoiesis, como la construcción simbiótica de espacios habitables para grupos multiespecie variables y dinámicos, es un elemento decisivo del Chthuluceno, su método de composición” (Román 119). De ahí la importancia de la dimensión política del pensamiento de Haraway. >>

¹¹ Para un análisis pormenorizado de la noción *poíesis* a través del pensamiento filosófico clásico, véase Lledó, Emilio. *El concepto de poíesis en la filosofía griega*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961. >>

¹² Algunos investigadores señalan que el “giro” o viraje crítico atiende al cambio de percepción; ya no se trata de “pensar sobre las plantas sino la de pensar *con* o *en medio* de las plantas” (citado por Ponce de León 2023, 52; Kohn, *How Forests Think* 2014; Tsing et al., *Arts of Living on a Damaged Planet* 2017; Aloí, *Why Look at Plants?* 2018). Ponce de León añade que “el giro botánico en los estudios culturales (...) es una conversación subterránea entre investigadores en las humanidades y las ciencias sociales, la cual se ha desarrollado a lo largo de las últimas dos décadas principalmente en el Norte global, pero que recientemente ha atraído a una generación de jóvenes investigadores en América Latina” (52). Coccia por su parte aproxima una definición de giro vegetal: “es por una parte la enésima expresión del amor que los vivos llevan hacia otras formas de vida y, por otra, una nueva forma de totemismo en la que los efectos no podrán mensurarse sino en varios milenios” (*El giro* 224). >>

¹³ Si nuestro modo fundamental de producción de bienes sigue en línea con la historia colonialista, nuestros modos de trabajo no están exentos de reproducirlo. Como señala Ángel Octavio Álvaro Solís respecto de las conceptualizaciones de las cuales se nutre la crítica, encuentra que los tres modelos (ecología profunda, la teoría del cambio climático crítico, el pesimismo cósmico) comparten un concepto similar de naturaleza y sus políticas de representación literaria están restringidas a la literatura inglesa moderna, básicamente a la Modern Novel. El problema, según Álvaro Solís, es no haber cuestionado los modelos colonialistas de la producción

literaria de Occidente, y tampoco los supuestos ecológicos que legitimaron la devastación capitalista de otros mundos y otras formas de vida (“¿Puede escribir una planta?” 57). >>

¹⁴ Resulta necesario remarcar que no estamos considerando los estudios ecocríticos del Caribe porque el tema reclama una complejidad que excedería los límites que nos hemos impuesto en este escrito. Para un mapa crítico de los estudios ecológicos en el Caribe ver el trabajo de Patricia Ferrer Medina. “Nuevas incursiones críticas a los estudios coloniales caribeños: la crítica ecológica” (2012); el libro *Caribbean Literature and the Environment: Between nature and culture* (University of Virginia Press, 2005), pionero en el campo y que incluye al Caribe hispano aunque la mayoría de los artículos tienen que ver con el anglófono y el francófono, editado por Elizabeth M. DeLoughrey, Renée K. Gosson y George B. Handley. Asimismo, el libro publicado en Inglaterra *‘What is the Earthly Paradise?’ Ecocritical Responses to the Caribbean* (Cambridge Scholars Publishing, 2007) puede servir para trazar un mapa en esta vertiente de estudios. >>

¹⁵ En ese sentido Coccia considera que “es a causa del narcisismo animal que continúa la suposición de que solo la presencia de un sistema nervioso garantiza la presencia de una inteligencia” (221). >>

¹⁶ Mientras que los animales tienen un centro de mando, las plantas son multicéntricas. Dice Mancuso: “Resumiendo: podríamos decir que los animales hacen hincapié en lo singular y las plantas en lo plural” (10). >>

¹⁷ No quisiéramos dejar de señalar que, desde la materialidad lingüística y sonora de las lenguas de poblaciones originarias, se viene realizando un esfuerzo denodado por generar un gran acervo poético que intenta recuperar las transmisiones orales. Es el caso de la creación de un archivo digital trilingüe bajo el proyecto ecopoesia.com. En general, las investigaciones recuperan una noción de

escritura colectiva que guarda estrecha relación con los territorios. Reconocer la identidad de la lengua en interrelación con el medioambiente es asimismo reconocer el impacto negativo de la pérdida de los idiomas originarios en la biodiversidad regional (*Ruge el bosque* 11). El énfasis en este punto se hace presente en la mayoría de las antologías eco-poéticas, que coinciden en rescatar la relación entre lenguas originarias y epistemologías. >>

¹⁸ En términos formales la prosa poética de Di Giorgio nos deja ante una forma literaria singular. José Amícola señala que “el fluir de la prosa se corresponde con la fluidez de los elementos temáticos” (153). En sus primeras obras, la poeta experimenta a partir de fragmentos breves como poemas en prosa lo que Wilfredo Penco ha llamado “escrituras sin hilos” (citado por Kirkpatrick 106). La definición de “relato poético” o “poema en prosa”, de cara a la distinción entre poesía y prosa, resulta un problema en sí. Para Adriana Canseco, considerar la fábula como “figura”, conjuntamente con la noción de ritmo (que toma principalmente de Meschonic), permitiría comprender los pasajes sutiles entre el poema y el relato (33-39). >>

¹⁹ Jorge Monteleone señala en relación al “yo”: “Ni, el ‘yo es un otro’ de Arthur Rimbaud, ni la ‘vaporización’ del sujeto de Stéphane Mallarmé, que abría el camino a la disyunción entre vida y poesía; ni siquiera aquella declaración del poeta Juan L. Ortiz: ‘Soy un hombre sin biografía, en el sentido en que esta generalmente se considera’, para que el sujeto biográfico se constituyera en el mito Juanele: en cambio, Marosa di Giorgio declaró una y otra vez refiriéndose a toda su obra poética: ‘Yo soy *Los papeles salvajes*’, pero también dijo: ‘la vida del escritor no le interesa a nadie’. Es una declaración de principios creada para que el poema se sostenga como una experiencia plena donde no hay restos biográficos. A menos que sus restos sean el contenido de una fabulación ardiente en lo real” (Monteleone 21-22). >>

²⁰ Juan L Ortiz publicó su primer libro en 1933 y continuó haciéndolo hasta *En el aura del sauce*, de 1971, su última publicación en vida. Di Giorgio, por su parte, comenzó publicando en los 50 y, con su muerte en 2004, no se interrumpieron las publicaciones, en tanto los “papeles salvajes” continuaron acrecentándose en ediciones posteriores (la primera edición del primer tomo de *Los papeles salvajes* es de 1989 y el segundo tomo apareció en 1991, por la editorial Arca de Montevideo). >>

²¹ En relación con la dicotomía naturaleza/ cultura, Philippe Descola sostiene que no se trata de una división universalizable a todos los colectivos humanos, sino que corresponde a un tipo particular de ontología al que llama “naturalista” (*Más allá de naturaleza*). >>

²² Si en Di Giorgio el lugar elegido es el jardín como un espacio eminentemente de la infancia, en Ortiz el espacio es el del paisaje y también se relaciona con la niñez, “como si el paisaje de la poesía fuera un paisaje único cuya construcción se anuda definitivamente en la infancia” (Delgado, “Introducción” 27). >>

²³ El río no es un elemento más en la poética ortiziana, no es solo una temática sino que es parte constitutiva de la construcción formal de la misma. >>

²⁴ El 15 de abril de 2024, la prestigiosa revista *Science* publicó “The nitroplast: A nitrogen-fixing organelle”, un descubrimiento que evidencia la simbiosis y cooperación bajo el hallazgo del “nitroplasto” una organela fijadora de nitrógeno en algas. <https://www.science.org/doi/10.1126/science.ado8571> >>

²⁵ Omíto aquí, por los límites que me he puesto para este trabajo, un abordaje detenido sobre las formas y las sonoridades ortizianas que se han identificado con terminaciones femeninas, desde donde incluso podría ser pensando un erotismo.

[>>](#)

²⁶ En la noción de *trance* el autor encuentra un procedimiento que: “vuelve a ensamblar, en el inconsciente, el espacio y tiempo del sujeto y la comunidad, escindidos por una violenta historia de desplazamientos y rupturas temporales” (22). [>>](#)

²⁷ En términos estéticos, Jens Andermann señala que la concepción de naturaleza, en tanto regida por la distinción sujeto-objeto, se relaciona con la del paisaje como: “facultad estética modelada según el patrón del paisaje: objetivación del mundo, espiritualización del sujeto observador y eliminación activa que media en el trabajo entre ambos” (426). Cabe señalar que no renunciaremos al término *paisaje* en Ortiz, pero sí que lo leeremos a distancia de los procesos dicotómicos expuestos por Andermann. [>>](#)

²⁸ Un poema de *Lexikón* de Sergio Raimondi podría funcionar también de epílogo o envío en los modos de hacer y nombrar concernientes al campo de la ciencia y la literatura. El poema “Buccinanops” muestra la mirada escópica del naturalista francés que, junto con la conquista de territorios, representó la inigualable oportunidad de creer que se miraba algo por vez primera. Aquel naturalista francés “descubrió” que los caracoles que viven en aguas argentinas son ciegos y no pudo más que denominarlos “Buccinanops”: “fueron bautizados por la falta/ como destino y en latín, *an/* negación, *ops*, ojos, aunque/ bajo ningún punto de vista/ los necesitarán para vivir” (36). [>>](#)

Ya no había sombras. Todas habían sido tragadas por la luz

Imaginar en sus torcidos sueños delimitados por neones

Habitamos espacios electrificados, estamos rodeados de torres de alto voltaje, transformadores y líneas de cableado que cruzan las calles donde vivimos. Enchufes, interruptores, luces, celulares, computadoras y postes de luz. Un enredo de cables sin orden aparente, experiencia compartida en el archipiélago latinoamericano, medidores de luz que funcionan por intermitencia en igual medida que el suministro de luz. Esa experiencia pedestre que es parte de nuestro horizonte cotidiano permanece incorporada en forma de hábitos regulares a tal punto que su producción está dissociada del registro de lo familiar. La energía eléctrica se revela como un recurso cuyo consumo está dissociado de sus infraestructuras materiales y su entendimiento técnico, las fuerzas organizativas y su presencia en nuestros imaginarios sociales y culturales. La tecnología involucrada

en la producción y extracción energética aparece como una caja negra, el contenido de las redes eléctricas carece de interés, desconocemos, efectivamente, el funcionamiento interno de esos objetos que se hallan entre la entrada (*input*) y la salida (*output*) de sus estructuras. Una constatación que es un punto de partida. La energía eléctrica está disponible para su consumo, es parte constitutiva del inconsciente energético como máquina deseante —los actos simbólicos, la facticidad de lo onírico más allá de los influjos de la mercancía y la lucha de clases (Yaeger 2011) al tiempo que su presencia permanece ubicua en la crítica cultural reciente (Saramago; Szeman y Boyer).

La iluminación, el poder y el transporte, los rituales domésticos y las celebraciones públicas, por mencionar solo algunos vectores: la electricidad modificó la experiencia del tiempo y del espacio, las categorías trascendentales del esquema kantiano, pero esto no ocurrió sin una afectación precisa en los cuerpos: ¿es posible dar cuenta de la historicidad cultural de los procesos de electrificación ya sedimentados? ¿Cómo explorar esa zona de experiencias sociales ya compartidas e incorporadas? ¿El deseo, los hábitos y la necesidad de energía eléctrica poseen una historicidad que les es propia? La adopción de un sistema de electrificación generalizado, y de iluminación eléctrica específicamente, se produjo en simultáneo con la modificación en los regímenes de iluminación (lámparas de aceite, quinqués de gas y finalmente el resplandor de las bombillas de incandescencia) y los regímenes de visión (el mundo de lo visible, las

sombras, la oscuridad y la brillantez) que dieron lugar, a su vez, a formas de experiencias distintivas y a la producción de sensaciones anímicas diferentes: ¿cómo fue esa experiencia para quienes experimentaron por primera vez la iluminación eléctrica? ¿Cómo impactó en sus vidas y en la configuración de sus subjetividades? ¿Cómo se registró y qué sentidos se produjeron en torno a esto?

Históricamente, en Latinoamérica, la energía se consideraba un insumo para el desarrollo general, la soberanía nacional y la industrialización. La experiencia histórica acumulada señala que esto no se produce sin un anclaje en un paradigma energético productivista y consumista en cuyo núcleo se descubre la dependencia en la explotación de combustibles fósiles, una dinámica mercantil — concepción de la energía como *commodity*, privada y concentrada—, un entramado económico preciso —dependencia extranjera y concentración de poder en manos de corporaciones trasnacionales— y una visión antropocéntrica de la naturaleza con impactos altamente contaminantes —zonas de sacrificio mediante la des-territorialización de poblaciones— (Bertinat y Svampa 9-22).

El proceso de electrificación de un territorio nacional no persigue una linealidad acumulativa. Siguiendo ese rastro, queremos recapitular un sentido cronológico cultural por medio de chispazos y cortocircuitos que ponen en serie un conjunto de materiales y componen un arco narrativo. No es una historia narrada en sentido proyectivo que supone un movimiento progresivo del sentido hacia

cierta meta. Lo que quisiéramos mapear son distintos momentos de la cultura, escenas en vivo e imágenes que implican la referencia a puntos clave de insistencia cultural y contingencia histórica; es un proceso abierto de electrificación y el foco en la energía eléctrica, acontecimientos y percepciones sin cerrarse sobre un último sentido: ubicados en tres territorios (México, Chile y Argentina), en tres urbes (Ciudad de México, Santiago de Chile y Buenos Aires) y en tres momentos históricos (finales del siglo XIX, mediados del siglo XX y finales de los años ochenta). En el trabajo con autores y géneros heterogéneos se despliega una serie compositiva que no reconoce marcaciones nacionales o regionales sino que se extiende siempre cada vez y en cada material. Se trata de aquello que la cultura logra intuir en un momento dado, procesos históricos en curso pero cuyo foco está puesto en captar algo de la fuerza material de la energía.

Un arco narrativo que incluye un momento iniciático, desde escenas recapituladas por Diana Montaña en *Electrifying México* y “El único milagro del que se fió mi padre”, relato breve de la escritora mexicana Sabina Berman, hasta otra instancia de construcción incipiente, *Chilean Electric*, de la escritora y dramaturga chilena Nona Fernández; y, finalmente, su apogeo e intermitencia en la figura de los apagones con *La luz argentina*, del argentino César Aira. Se trata de una serie que es un recorrido posible, sin una conexión causal ni implicación lógica alguna, con estéticas disímiles, registros dispares y procedimientos formales heterogéneos. Las escenas que

recuperamos son así minúsculas y modestas lagunas de ficciones, relatos breves, nouvelles y tonos biográficos que componen un paisaje eléctrico sobre la historia social técnica y la memoria pública consiguiente: son, de otro modo, un recorrido sobre la instauración de la electricidad en el archipiélago latinoamericano. Pero esta serie nos permite vislumbrar también la capacidad de agenciamiento de un conjunto de actantes subordinados al tiempo que podemos traer a la superficie ese ensamblaje de elementos híbridos (sociales, técnicos, no-humanos) que es la electricidad. Un itinerario que procede por destellos eléctricos, cortes y saltos fluidos pero que apunta a indagar sobre cómo la experiencia de vivir con electricidad se filtró en la vida cotidiana latinoamericana produciendo un sentido de identificación, e impulsó a las personas en una dirección cultural y política.

Visiones de un futuro electrificado

Junto con la delimitación del territorio y sus espacios residuales, los márgenes fluviales y un complejo entramado de control poblacional, higiene y medicalización (biopolítica), el impulso modernizante de los estados nacionales latinoamericanos estuvo vinculado estrechamente con la promesa del progreso científico, la velocidad, el movimiento y de la mano de la expansión tecnológica. Como subtexto, el uso de energía, específicamente, los combustibles fósiles, su extracción,

producción y distribución han marcado la experiencia de modernización latinoamericana a finales del siglo diecinueve y comienzos del siglo veinte.

Reconociendo los patrones y tendencias del capital trasnacional, la electrificación posee una direccionalidad propia que se encamina desde el Norte Atlántico, los centros metropolitanos y desarrollados y luego se desparrama hacia otras sociedades. En este esquema, se entiende que el impulso de la electrificación ocurre en los países con capacidad de innovación y sus resultados son difundidos en el resto del mundo donde, simplemente, son utilizados. Así, entonces, la electricidad llegó a ser vista como el motor que impulsaría al país a convertirse en una nación industrializada moderna (Montaño 15-42). Siguiendo este flujo de corriente alterna, un filamento se torna incandescente y nos sirve, a propósito, para fijar una escena:

Apenas habían transcurrido cinco años desde la inauguración de la Exposition internationale d'Électricité (Exposición Internacional de Electricidad) celebrada en la capital francesa. A mediados de diciembre de 1886 se inaugura, en las inmediaciones de la preparatoria nacional colegio San Ildefonso —edificio jesuita del siglo diecisiete—, la Exhibición sobre Electricidad que reúne a la élite más acomodada de la sociedad mexicana de entonces. Entre los últimos en llegar, el presidente Porfirio Díaz (1830-1915) hizo una gran entrada, mientras músicos del Vigésimo Primer Batallón tocaban la fanfarria de llegada, acompañado por sus ministros principales, un puñado de generales militares y algunos directores de instituciones de

educación superior. Luego de hacer algunas indicaciones, el ministro invitó a los asistentes a ingresar a la exposición. El presidente Díaz presionó un interruptor eléctrico y para sorpresa de todos, la puerta monumental de la escuela se abrió y encendió el circuito, alimentando las luces y los dispositivos en exhibición. Los asistentes ingresaron primero a una pequeña sala profusamente iluminada donde les dio la bienvenida un elegante acuario iluminado con luces Edison. La biblioteca de la escuela brillaba con luces abundantes, en lo alto de una de las paredes, los nombres de Benjamin Franklin, Alessandro Volta, André-Marie Ampère, Henri Becquerel, Auguste-Arthur de la Rive y Claude Servais Pouillet aparecían en letras doradas, en reconocimiento a su legado en la ciencia eléctrica. Los salones dedicados mostraban dispositivos eléctricos divididos por grupos: magnetismo, electricidad estática y telégrafo, entre otros. Los espectadores se reunieron entusiasmados en la sala de telégrafos donde operadores escribieron un mensaje que luego fue impreso en cinta de papel en un telégrafo Hughes receptor conectado por cable al telégrafo emisor. Durante los siguientes días, científicos dieron charlas educativas al público sobre el tema de la expansión de la electricidad. A pesar de los rumores infundados que circulaban sobre los jesuitas y las quejas de quienes sólo habían conocido la luz de las velas, la exposición de San Ildefonso de 1886 anunció que la electricidad era no solo el camino para avanzar a paso firme por la senda del progreso en dirección al destino de la nación sino la condición indispensable para que la república pudiera levantar los ojos del presente para planificar el futuro. (Montaño 25-27)

Esta escena permite indicar, en primera instancia, que el proceso de electrificación gubernamental se inscribe en una determinada voluntad de poder que asume como tarea el dominio de la naturaleza y del flujo del campo electromagnético. Como el presidente Porfirio Díaz cuando presiona el interruptor y enciende el circuito, un switch que electrifica y da la vida, ese acto es una demostración de la capacidad demiúrgica y los sueños prometeicos de quien controla la energía eléctrica. Se trata de un agente (antropocéntrico) que domina, administra y almacena una carga de energía (*quantum*) en acoplamiento con una línea de producción. La energía eléctrica es aquí tanto un recurso, una herramienta y un objeto textual (mero soporte de significado) cuanto un capital de gestión dentro de los engranajes múltiples de la maquinaria estatal.

La presencia de máquinas eléctricas se cruza con el entusiasmo del presidente Díaz por la tecnología moderna; durante su gobierno (1876-1911) se financió la construcción de un sistema ferroviario, la importación de automóviles, y la comercialización de máquinas de escribir y sumadoras. La modernización mexicana es un capítulo local de esa avanzada que supone la confiscación en la dependencia, la gran narrativa de la modernización por declinación, una instancia y un capítulo derivado de los grandes centros industriales. Incluso más, la modernidad como algo importado del extranjero se constituyó como

fuerza fundante en conjunción con la inevitabilidad del tendido lumínico de ciudades, espacios públicos, industrias e infraestructuras productivas.

La imagen institucional que se traza desde una mirada coagulada en la gestión administrativa del Estado mexicano, la misión modernizante de Porfirio Díaz en este caso, se esboza como una direccionalidad marcada en la conjunción generalizada de iluminar el país. Sin embargo, el proceso de electrificación de la nación toma otras direcciones y sentidos que desbordan la imagen institucional en manos del aparato de Estado. Tomemos este ejemplo, un caso concreto de la historiografía:

Las mineras mexicanas y refinerías fueron las primeras en la región en introducir la electricidad, solo un año después de que fueran probadas en las mineras norteamericanas. La mayoría de los principales centros mineros utilizaban electricidad generada por vapor en la siguiente década. La energía eléctrica la generaban las propias empresas mineras o se compraba a empresas eléctricas comerciales. (Montaño 32-33)

Desde el inicio, hay aquí un cambio en el rol y de las funciones del Estado, la hagiografía de la gesta gubernamental, en el llamado a modernizar el país. De cierta manera, son los flujos de capital quienes operan, inicialmente, la codificación para operar su conjugación y, en segundo lugar, es el Estado quien conecta estos puntos. La luz

chorreante de la electricidad sirve en primer lugar para alumbrar las galerías subterráneas de las minas; poco después, las fábricas, los talleres, los almacenes y, un poco más tarde, las plazas públicas, las calles, los espectáculos, los cuarteles y el interior del hogar familiar. Cambios cualitativos y de escalas. Sin embargo, el flujo del capital independiente necesita para operativizar del Estado, quien cumple un mecanismo regulador fundamental, arma tejido y conecta puntos en el plano cartográfico del territorio nacional.

En el centro de este episodio, un proceso que remite a una genealogía precisa es la historia reciente del campo social-técnico mexicano (y por acoplamiento y trazabilidad, un fragmento parcial del campo latinoamericano) que indica una paulatina electrificación del territorio, el auge desarrollista a través de la construcción de infraestructura (carreteras, transporte, líneas de cableado pero también edificios de servicios públicos, hospitales, escuelas, oficinas administrativas, etc.) a través de la des-territorialización de poblaciones y grupos subalternizados, el avance de la frontera agropecuaria y las consiguientes zonas de extracción y despojo en coincidencia con la expansión de los centros urbanos y los agrupamientos poblacionales. La imagen coagulada del aparato de Estado que hace una tierra y un pueblo, que despliega sus códigos produciendo una topografía precisa para electrificar la nación, un territorio poblacional con violencia y medios técnicos para el

progreso, la demolición de barriadas, la prohibición de mercados al aire libre que no cumplieran con las condiciones de higiene, el ensanchamiento de bulevares y avenidas, etc.^[1]

Ante la postal del proceso de electrificación nacional, podemos indicar otro modo. En el trabajo de lectura detenida de estas escenas, recapituladas por Diana Montaña en *Electrifying México* junto con “El único milagro del que se fio mi padre” (1999) de Berman, la genealogía histórica referida al campo técnico-social mexicano se indica no solo por el aterrizaje aéreo de la razón modernizante sobre los territorios al modificar el régimen de acumulación de valor a través de la energía y específicamente, la iluminación eléctrica.

El relato de Berman reconstruye una *memorabilia*, tan breve como episódica, de un ingeniero judío-polaco, su padre, Hersh Berman (Enrique Berman), quien fuera un exiliado llegado a México en las vísperas de la II Guerra Mundial. “El único milagro del que se fio mi padre” (1999) se compone de apenas dos instancias biográficas que ocupan un lugar central en la reconstrucción anecdótica y fragmentaria de la memoria paterna transmitida. La primera escena recapitula un momento infantil a principios del siglo XX, cuando Enrique camina en dirección a la escuela (el *jéder* en hebreo), atravesando caminos de polvo en el “pueblecito insignificante” de Radzin en su Polonia natal, donde conoce por primera vez la luz eléctrica. Ubicada en una habitación de la escuela, una burbuja de vidrio en una mesa, el rabino Rav Meyer pide que los niños se

acerquen a ella para que sean estos “quienes vean el futuro primero” (Berman 114). La burbuja se ilumina y la gente aplaude, sigue el festejo mientras el rabino pasea las manos sobre el foco incandescente bendiciéndolo con una oración en hebreo. Así pues, la iluminación de la bombilla produce alegría y, en igual medida, algún tipo de fascinación mágica. Este recuerdo iniciático invoca la sensación fisiológica-corporal del sol cuando se asomaba durante las estaciones gélidas del invierno (“quedaba bañado en luz”) o la luz de los veinte focos que colgaban del techo en una buhardilla cuando escuchaban radio durante la nevada de invierno. Pero ese recuerdo invoca también la interpretación teológica del rabino:

¿No se había presentado Dios ante Moisés como la luz fulgurante de una zarza en fuego?, ¿no se le había aparecido a Daniel como un relámpago sostenido de luz? La luz era la apariencia de Dios, y si para hablar con Moisés había tenido que prender una fogata en una zarza, ahora en el siglo XX hablaría con todos, ecuménicamente, desde los focos. (Berman 114)

La segunda escena recrea el periplo de Hersh Berman durante su exilio en México. Parado entre la multitud atenta en el Zócalo de la Ciudad de México, el ingeniero escucha un discurso del entonces presidente Lázaro Cárdenas (1895-1970). Con un sol radiante en pleno invierno mexicano, Berman queda maravillado por la proclama nacionalista, el utopismo delirante que le recuerda al rabino Rav Meyer y la arenga prometeica que proyecta llevar la luz eléctrica a

miles de pueblos perdidos para rescatarlos del medioevo. Luego, Berman será la cabeza de la cuadrilla de técnicos de la Compañía de Luz y Fuerza que se encargará de plantar postes de madera y tender cables de poste a poste en aquellos pueblos recónditos.

Un poco más tarde, la escena infantil en el pueblo polaco de Radzin se repite pero diferida en el espacio-tiempo; esta vez, la cita en el aula de la escuela (el *jéder* en hebreo es ahora el *chantli* en náhuatl) tiene lugar en el sureste mexicano: “en la penumbra aliviada por algunos quinqués de gas, la gente del pueblo esperaba de pie, rodeando la mesa ante la que el profesor local con traje y corbata y mi padre en su uniforme caqui observaban aquella burbuja de cristal vacía” (Berman 116). Una vez más, los ojos concentrados en la burbuja de vidrio sobre la mesa, sucede entonces, el milagro: en el foco resplandece la luz.

En la disposición narrativa de Sabina Berman, podemos notar una alteración de registro, una cierta modificación de las geografías y los trayectos de los procesos de electrificación. Las marcaciones narrativas sobre la instauración de la energía eléctrica están corridas. Una vez más, aquí se indican cambios cualitativos y de escala. Visiones de un futuro electrificado que se expresan en ideas, debates, registros anímicos (felicidad y fascinación del padre), dudas e interrogantes que se registran en un personaje menor, tan periférico como subterráneo. ¿Qué capas sensibles logran captar estos personajes en la electricidad? ¿Y de qué modo es la electricidad (un

actante no-humano) la que carga con un poder de acción, con capacidades de afectar y de ser afectado, de producir fascinación y alegría en simultáneo? Así, en el anecdotario que recoge Berman sobre su padre, ¿la singularidad de la vida del ingeniero Enrique Berman se ve puesta en suspenso a favor del acoplamiento con el aparato de Estado y su maquinaria narrativa funcional? ¿Qué grado de adherencias y de corrimientos podemos detectar? ¿De qué modo podemos dar cuenta de la simultaneidad de capas en torno a los procesos de electrificación modernizantes, sus mecanismos de gestión, control, administración y captura de poder pero, en simultáneo, cómo dar cuenta de las capas no escalables, el anecdotario biográfico y la forma de esa vida que se adopta en los movimientos a lo largo del tiempo?

No se trata, en cualquier caso, de una ejemplificación de la razón modernizante y su capacidad de escalabilidad. Antes que este abordaje a través de una mecánica global y escalable, es decir, la expansión de un proyecto que permanece ajeno a las determinaciones propias del encuentro o, en otros términos, una mecánica envolvente que posee la capacidad —de intercambiabilidad— para modificar fácilmente de escala sin necesidad de alterar sus marcos previos (Tsing 68-70). Como sucede en el relato de Berman, los procesos de electrificación se despliegan con otras lógicas y dinámicas, esto es, un

fenómeno no escalable: son los tallos subterráneos dominados por una determinación recíproca y la diversidad significativa desde la inmanencia de la vida del ingeniero Enrique Berman.

“El único milagro del que se fio mi padre” (1999) escenifica no solo las transformaciones institucionales, nacionales y trasnacionales en las redes de poder que moldearon tales tecnologías, sino también un agente periférico y secundario que establece relaciones fluidas con las nuevas fuentes de poder y tecnología, la electrificación y la iluminación eléctrica. Aquí se sitúan los pequeños cambios, las contribuciones de detalle, una mutación cualitativa y de escala que hace foco en un agente humano pero también en factores aleatorios: la imaginación, la discontinuidad, el descarte y la duración intermitente del objeto material (energía), que tiene una participación importante. A pesar de ocupar ese papel en el reparto geopolítico, el rol del ingeniero Berman no se reduce a un consumidor indiferente o a un mero ejecutor pasivo de la transformación modernizante. Enrique Berman es un agente del cambio tecnológico y del flujo de corriente alterna, es un actante material humano en contigüidad con otros actantes no-humanos con poderes de acción, capacidades de afectar y de ser afectados. Esto permite intuir un modo en que la narrativa de Berman escenifica no tanto cómo el proceso de electrificación modifica el campo social sino cómo se produce un cambio en la direccionalidad, cómo un personaje menor (ontología

particular) forma parte también de los procesos de electrificación y donde este resignifica activamente su relación con el objeto material, la composición concreta de este fenómeno, la energía eléctrica.

Hubo que inventar sistemas para que la corriente llegara a todos los lugares donde se requería

Todo comienza con un recuerdo, una familia con sus niños camina hacia la plaza de Armas en Santiago de Chile, camina por calles semioscuras hasta dar con una muchedumbre que espera la inauguración del sistema de iluminación eléctrico. La familia, los abuelos y animales alrededor de la plaza esperan ver el espectáculo de la luz eléctrica. Una escena que regresa, una imagen que en su letanía forma un bucle en la narración.

El libro de Nona Fernández, *Chilean Electric* (2015), es un ejercicio de memoria que se despliega sobre un retorno en diferido, una abuela y su padre, el bisabuelo de origen alemán quien fuera obrero o técnico de la Compañía Alemana Transatlántica de Electricidad (CATE), en la plaza de Armas de Santiago iluminada por vez primera en marzo de 1883. *Eins, Zwei, Drei*. Uno, dos, tres. El conteo y se acciona el interruptor.

Chilean electric se organiza en torno a un circuito de cinco apartados —“Registro de instalación”, “Registro de consumo” y, dentro de este, cuatro cortocircuitos, “Deuda pendiente”, “Corte en trámite” y “La ceremonia de la luz”— en cuyo interior, la luz eléctrica recorre todos y cada uno de los conductores como motivo expresivo de la escritura.

Ese recuerdo, que funciona como mito originario, es el recuerdo de un recuerdo, un cuento que la abuela transmite a su nieta pero del que no participó efectivamente. La memoria de la luz, esa que liga a la narradora con una abuela y que vincula, por lo mismo, una genealogía familiar con la luminosidad eléctrica, abandona todo rasgo de objetividad y decurso coherente (una fecha precisa y un acontecimiento circunscripto) para dar lugar a un procedimiento estético. ¿Cómo fijar la atención ahí, precisamente, en la electricidad? ¿Desde qué lugar, según qué procedimiento, a partir de cuáles interrogantes, con qué tácticas de percepción? La energía eléctrica: allí pone el foco la escritora chilena, en su capacidad de agenciamiento técnico y de infraestructura material, pero también se trata de una técnica de composición estilística. Prestarle atención a la energía eléctrica, ese es el acometido temático y estilístico de Nona Fernández, en su dimensión de actante y protoactante, porque ambos poseen la capacidad de reorganizar la narrativa temporal en otros sentidos.

“La luz hace trampa con el tiempo” (Fernández 31), la frase resuena como una consigna compositiva a lo largo del relato. Contar una historia es hacer trampa con el tiempo y producir, de suyo, una interrupción en el *continuum* histórico; contar una historia es construir una máquina narrativa: “Una especie de morse luminoso que abre el camino para interpretar mensajes de otro tiempo” (Fernández 62). Una táctica de percepción que ante el destello de lo efímero asiste a una confusión de los tiempos, a la superposición de las voces, al esbozo de un método (Milone 79). El carácter fragmentario de las historias a contar se perfila como un método singular a través de “pequeños cortocircuitos, chispazos de luz que llamarían la atención y que obligarían a enfocar zonas oscuras, terrenos invisibles” (Fernández 45). Un método que es una táctica de percepción, inversión de roles —Jane Bennett leyendo a Nona Fernández—, método de percepción que es una “atención sensorial, lingüística, imaginativa a la vitalidad material” (Bennett 59), una atención puesta al servicio de la materia como principio activo, afirmar tautológicamente la existencia de la energía eléctrica, cultivar las artes de la observación y de la escucha a la común materialidad entre lo humano y lo no-humano tanto en su especificidad como en su inespecificidad (Milone 81).

En los circuitos de corriente continua que Nona Fernández delinea podemos vislumbrar una política de la memoria, cuyo foco es la posdictadura, en tanto iluminación que adquiere una preeminencia

narrativa. El evento de la plaza no solo funciona como motivo pedagógico para ejemplificar un imaginario de futuro electrificado, esto es, enseñar las capacidades de la iluminación eléctrica al público y la sociedad civil, sino que lo hace también como una exhibición pública de poder: el anuncio de que Chile se estaba moviendo sobre el patrón del progreso, gracias a la modernización técnica de Santiago. La historia social de Chile se despliega a partir de la iluminación, no obstante, esta también contiene resistores de justicia: son los tiempos de luz y de sombra de la memoria histórica.

Inmersos en esa corriente alterna lo que descubrimos, específicamente en uno de los episodios, es que el primer alumbrado eléctrico de la ciudad de Santiago de Chile no fue diseñado para el uso público de la gente sino que se organizó por iniciativa de un empresario para iluminar las habitaciones de los pasajeros de un hotel, las vitrinas y los productos de los clientes del pasaje comercial Matte. Porque la luz y la energía eléctrica están distribuidas de modos diferenciales, de acuerdo con escalas jerárquicas y desiguales y sobre un contexto geopolítico de modernización global y de neoliberalización totalizante de la vida: “el precio de la electricidad en Chile es uno de los más altos en Latinoamérica. Hay poca energía y un impostado exceso de necesidad” (Fernández 77). Sabemos que la Comisión Nacional de Energía (CNE) fue creada en 1978, durante la dictadura militar, y desde la década del ochenta todas las actividades

de generación, transmisión y distribución del sector eléctrico han sido privatizadas, y quedaron en manos de grupos económicos y de una treintena de compañías.

El relato de Nona Fernández escenifica el papel desempeñado por la energía eléctrica en la configuración de infraestructuras —la centralidad de las ciudades organizadas alrededor de la circulación de bienes, mercancías y corrientes alternas— y de las fuerzas organizativas que han dado forma a las estructuras modernas —el crecimiento económico y el progreso social generalizado—. *Chilean Electric* trabaja, no obstante, sobre la construcción de la memoria en tiempos de la posdictadura; lo personal y lo familiar atraviesan toda la narración pero apoyados en la construcción de lo biográfico y su reminiscencia directa a elementos no-humanos; una memoria social-técnica de carácter público: la construcción inicial de la red de tendido eléctrico.^[2] En ese juego narrativo de imbricación mutua entre lo biográfico-personal e íntimo (cargado de una *memorabilia* humana y de la busca de una justicia histórica) y el objeto técnico impersonal-público, lo que adquiere resonancia es la instauración de la red de infraestructura eléctrica, inicialmente, por parte de la Compañía Alemana Transatlántica de Electricidad (CATE) y, en lo sucesivo, por empresarios chilenos asociados con inversores ingleses que crearon *companies* y, más tarde, empresas privadas vinculadas con las mineras y agrícolas. De allí que *Chilean electric* sea un modo de narrar no solo la inscripción de una vida en una biografía, un

tiempo humano biográfico, un tipo de registro que hace de la individualidad y de la persona un campo de gestión-administración biopolítico, sino también una tecnología de inscripción de esa vida corporal dentro de otra tecnología de inscripción, una infraestructura de redes maquínicas. Aquí se forma otra lectura posible, una corriente transitoria de voltaje en frecuencia de intensidad.

La electricidad se presume como un recurso disponible, de allí su entendimiento técnico instrumental vinculado con la ciencia física y la teoría del campo que adopta la interacción como molde interpretativo. En su familiaridad moderna, la energía es concebida como fuerza, poder o potencial de convertirse en otros tipos, retener esa potencia; el *quantum* almacenado y contenido es la tarea primordial; la capacidad de almacenamiento (stored) de esa potencia energética es un valor intrínseco —un medio puro—^[3]. Una precisión: el proceso de transferencia de energía de un sistema a otro es pérdida, el *quantum* que se despliega (operatividad) supone una merma, energía que se escapa de nosotros. Michael Marder (2017) va más lejos y realiza una indicación ulterior. Para obtener energía tenemos que oponernos al otro y negarlo; esa dinámica extractiva presupone un entendimiento ontológico de la energía como una fuerza oposicional: para extraer energía como potencialidad almacenada hay que destruir a los portadores (encarnaduras actuales) de esa potencialidad.

Por otro lado, y en contigüidad con lo indicado previamente, la red eléctrica responde a la configuración desde modelos operativos que responden a la matemática, la cibernética, las teorías de la comunicación y de la información. Así, entonces, la red eléctrica se compone de interfaces que parecieran cerrarse sobre sí mismas transmitiendo y traduciendo señales, atendiendo a la estructuración de las maneras de recibir, interpretar y transmitir mensajes — circulación de *inputs* y *outputs*— entre partes maquínicas, al tiempo que logran codificar y almacenar *quantum* de energía en un ciclo de retroalimentaciones que pueden llegar a brindar autonomía al sistema (Rodríguez). En un sistema de interconexión como la red chilena (Sistema Eléctrico Nacional y Sistema Interconectado Nacional), la corriente eléctrica alterna y el voltaje están oscilando constantemente en olas de energías activas y reactivas; una se complementa con la otra al mantener el voltaje —la presión de la electricidad—, necesario para alimentar el campo electromagnético que requiere el sistema considerado como un todo.

Aquí se forma otra lectura posible, decíamos a propósito de *Chilean Electric*. Otro transistor recorre esa tradición y la habita en su interior. La energía y la infraestructura que se (des)territorializa en la red eléctrica es aquí un “ensamblaje material que excede aquel entendimiento técnico” (Marder) o su “modelado sistémico maquínico en redes” (Rodríguez). Y esto sucede en al menos dos sentidos. Primeramente, respecto del sistema de interconexión

porque hace de la red eléctrica un *ensamblaje híbrido* de componentes humanos y no humanos, un campo ontológicamente heterogéneo de elementos que adquieren otra reverberancia: la escena de la plaza de Armas, su anecdotario de efemérides y el archivo familiar ciertamente apócrifo se convierten en un nudo condensador desde donde se va a expandir un continuo de cableados, faroles, ampolletas, focos, obreros, técnicos, *companies* y centrales eléctricas por todo Chile.

Una amplia variedad de entidades que pueden ser concebidas como hechos de partes heterogéneas, eso es un ensamblaje. La relación entre un sistema y sus componentes, la relación parte-a-todo existe por doquier en la naturaleza, producto de procesos históricos, cosmológicos y evolutivos (tanto humanos como no-humanos), desde los átomos y las moléculas hasta los organismos, las especies y los ecosistemas (DeLanda 10). Un agrupamiento de electrones, bombillas, cables y postes, campos electromagnéticos, cortocircuitos y descargas que son fuerza tanto como entidad, energía tanto como materia, intensidad tanto como extensión (Bennett 69). Una relación parte-a-todo cuyas propiedades no son reducibles a sus partes: en otras palabras, las partes de un ensamblaje no se fusionan con un todo indescomponible entre los niveles micro y macro de una determinada realidad. Las propiedades de un ensamblaje emergen de

la interacción entre sus partes y la relación parte-a-todo se puede aplicar recursivamente; lo que es un todo a una cierta escala se puede volver la parte de otro todo a mayor escala.

Una red de energía continua, un circuito eléctrico en ciernes y del alumbrado público, como sucede en *Chilean Electric*, en todos estos casos se trata de un ensamblaje agencial que es algo más que una sistema maquínico mudo y su configuración técnica en redes de interconexión, un objeto pasivo, un conjunto de entidades estables y una herramienta con sus piezas fijas organizadas para tal propósito. Una red de flujos electromagnéticos que está sometida a constante cambio y algunos de estos presentan ejes de variabilidad; un mismo circuito puede tener componentes que actúan para estabilizar su identidad (incrementando su grado de homogeneidad) así como componentes que lo fuerzan a cambiar o incluso a transformarse en otro sistema distinto (DeLanda 20).

La red eléctrica es aquí un ensamblaje material que excede aquel entendimiento técnico y su modelado maquínico en un segundo sentido. Y esto sucede porque resignifica, precisamente, *aquello que es la electricidad*, un patrón de flujo de electrones o iones que se mueven a través de una corriente, esto es, un elemento no vivo pero con capacidades agenciales, acaso, un elemento no-humano pero con efectos aleatorios. Electrones o un flujo de iones que avanzan a través de un conductor, la electricidad está siempre en movimiento, yendo hacia alguna dirección, aunque el lugar de llegada no es enteramente

previsible, un desvío que hace que algo nuevo aparezca o una direccionalidad imprevista. Tal como ocurre con los apagones (según veremos en detalle en lo que sigue), en ocasiones elige su ruta sobre la marcha, dibuja flujos circulares en respuesta a la interacción con otros cuerpos con los que se encuentra (Bennett 81).

Una paradoja encuentra eco aquí. La electricidad es un patrón de flujo de electrones que poseen capacidades agenciales (imprevisibilidad) y es inapropiable, al tiempo que se predica como fuerza activa (el trabajo de la electricidad como actividad y el producto de la actividad, aquella cosa que se hace) y que se predica, a su vez, como presencia no estática de la cosa. Una descarga eléctrica es, además de un accidente que desborda los mecanismos técnicos y sociales de seguridad previstos, un rasgo constitutivo de esa agencialidad por desvíos imprevisibles y fuerza activa.^[4] Sin embargo, la direccionalidad aleatoria, los movimientos metabólicos y la presencia no estática de la energía eléctrica son *motivo de captura constante*. Tensión latente que habita al interior de su codificación moderna instrumental en términos de fuerza potencial infinita (*dunamis*) y su confinamiento en reservas por almacenamiento (*quantum*). Por consiguiente, la electricidad es motivo de captura como monopolio corporativo en manos de grupos económicos o en forma de máquina de guerra, por reencauzamiento como herramienta cargada de letalidad, la picana como mecanismo de tortura durante

las dictaduras militares, por ejemplo, o las armas teaser como tecnologías renovadas de represión y tortura corporal en tiempos de neoliberalización de la vida.

Apagones de futuro

La luz argentina (1983) es un relato de intimidad escenificado en un departamento pequeño, muy pequeño, “del tamaño de una casa de muñecas”, que se organiza en torno a la vida matrimonial de Kitty y de Reynaldo. Dos personajes que parten en hemisferios opuestos, o de la iluminación eléctrica y la oscuridad, para encontrarse en contigüidad. Dos personajes cuyas fuerzas se combinan con las horas del día, la iluminación o la noche oscura que ocupan. Ella es diseñadora de vestuario, un tanto tímida y retraída, no tiene muchas relaciones y tampoco gusta de salir; a pesar de estar cursando un embarazo, es tan pequeña como delgada y su personalidad está cifrada en la indiferencia y la falta de iniciativa. La vida de Kitty es simple y despojada, le gusta leer y tiene el hábito del dibujo con acuarelas. Por contraste, Reynaldo es administrador de una empresa financiera de un amigo suyo, de contextura gruesa y muy alto, es inteligente, muy hablador y tiene un pizca de esnobismo, se pasa el día afuera del departamento en su trabajo y a veces también las noches, conversando o bebiendo.

De las primeras novelas publicadas por Aira, junto con *Moreira* (1975) y *Ema, la cautiva* (1981), *La luz argentina* (1983) se despliega en el impulso de la vida cotidiana a partir del embarazo y de una serie de episodios de parálisis que tienen a Kitty como protagonista. Al tiempo que el registro anímico se ve modificado por la gestación y Kitty se mantiene en estado de intranquilidad expansiva, Reynaldo se conserva banal e indiferente; algo similar sucede con los cortes de luz y las situaciones catatónicas de sonambulismo que le ocurren a Kitty, sucesos recurrentes que forman una serie.

Una tarde, cuando Reynaldo regresa de la oficina a su departamento, se produce un apagón y toda la cuadra queda en tinieblas. Este apagón será el puntapié inicial de una serie de episodios de parálisis y duermevela con una incidencia *in crescendo*. Una interrupción y una secuencia que se repite: son más de veinte apagones que insisten sobre el suministro de electricidad. Desde allí lo que se revela es un punto de conexión por acoplamiento narrativo, una serie de apagones eléctricos que se intersecan con una secuencia de escenas extrañas de trance y sonambulismo. Lo que se produce es un efecto desterritorializante en Kitty y Reynaldo porque a partir del comienzo de los apagones eléctricos tienen lugar los episodios de sonambulismo que desorganizan la vida cotidiana del matrimonio. Estas escenas se suceden una a la otra, corte de luz y estado de trance catatónico de la esposa; una constante, sonambulismo y apagón

eléctrico; una repetición con ligeras variantes, Reynaldo regresando del trabajo; un apagón y Kitty que se apaga; una cadena que agrega el efecto rutinario.

Hacia la mitad del relato, el texto de Aira se electrifica, logrando interrumpir la linealidad acumulativa de la trama para orientarse en un progresivo deslizamiento hacia lo sobrenatural. Y esto sucede porque irrumpe un fenómeno atmosférico de una extrañeza mayor, un efecto magnético en el cielo, que durante días se mantiene atravesado por relámpagos constantes (sin aviso de truenos ni caída de lluvia). Los relámpagos, que se prolongan durante largos segundos, forman una especie de tormenta suspendida y un río por bifurcaciones eléctricas de rayos, un tipo de iluminación por resplandores repetitivos que “brillaba(n) todo el tiempo sobre la tierra fantasmal” (Aira 60). Apelando a la imaginería de la novela gótica, se evidencia el contraste entre la ciudad en penumbras y el cielo cubierto de un resplandor blanco (Guerra 221). Y así como la tormenta de relámpagos irrumpe en el cielo, de pronto estalla la lluvia, pasa y el relato continúa sin mayores consecuencias.^[5]

La interrupción e interferencia del sistema de iluminación, la falla y el acontecimiento, los apagones recurrentes, los cortocircuitos de los transformadores, las experiencias de desamparo, son instantes de vivir sin resguardo y hasta la vivencia palpable del colapso: “hubo un corte de energía, un apagón. Y no somos los únicos, abarca toda la cuadra, todo el barrio. No hay que asustarse, si es lo más común del

mundo. Ya estamos acostumbrados. La luz siempre se corta en la Argentina, para eso está” (Aira 29). Los cortes de luz son la confirmación cultural de la estructuración normativa de la red eléctrica pero en un sentido inverso. Como sucede en *La luz argentina*, son las fallas, anomalías y discontinuidades las que confirman el funcionamiento más regular y estandarizado de esta. Promesa fallida de abundancia y de persistencia infinita de la energía, imaginario antropogénico que en su declinación latinoamericana se configura sobre la base de la fragilidad, la inestabilidad y las crisis del entramado eléctrico, la catástrofe ecológica y climática que refiere, a su vez, a la distribución jerárquica y desigual de los recursos energéticos disponibles.

Así es como en *La luz argentina* se intuye que la red eléctrica es un objeto técnico cuantificable —su medida se traduce en amperes, voltios, julios o watts— que (presuntamente) posee una *estabilidad fija en su materialidad*. Y ese es el rol que cumple en cuanto elemento narrativo: la energía eléctrica es un trasfondo escenográfico sobre el que transcurren las acciones de otros tantos actantes humanos. En esa línea podemos considerar una insistencia cultural en torno a los cortes y apagones de luz, como sucede en Chile con *Lumpérica* (1983) de Diamela Eltit, las páginas iniciales de *Sistema nervioso* (2018) de Lina Meruane y, en Argentina, con *Ese verano a oscuras* (2019), de Mariana Enríquez. Los cortes de luz son instancias donde se vislumbra aquel imaginario antropogénico cifrado en la abundancia y

la persistencia de la potencia energética, la disponibilidad infinita y la promesa de riqueza incalculable (Saramago; Szeman y Boyer). En esta serie de materiales que se conforman sobre una insistencia y, por lo mismo, una recurrencia cultural, la electricidad es también una escenografía narrativa sobre un fondo de ajenidad —un medio de exterioridad—. Es decir, se trata de un tipo de energía exosomática (Saavedra) que no responde a la energía corporal humana sino que está hecha de elementos “naturales” u “objetuales” que exceden los significados, los designios o los propósitos humanos aunque sean traspasados-codificados hacia fines productivos humanos.

En *La luz argentina*, la interrupción del suministro continuo de electricidad tiene un efecto doble pero coincidente. De un lado, es considerado como proceso que desestabiliza los límites funcionales del ensamblaje eléctrico en coincidencia con la desestructuración de la unidad familiar burguesa; en el seno mismo del hogar (el relato transcurre mayormente en el ambiente cerrado del departamento) se quiebra la tranquilidad. Este proceso se lleva a cabo a través del incremento de la heterogeneidad interna de sus componentes al incorporar la falla dentro de sus mecanismos internos. Los apagones poseen, de suyo, un efecto territorializante en el ensamblaje porque son episodios que demarcan un territorio espacial (en un caso, los límites jurisdiccionales tienden a ser geográficos, los límites de una ciudad, de una provincia o de un país: la energía eléctrica ocurre en un lugar particular que adquiere contornos espaciales definidos), o

porque vislumbran también una función o rol (incrementan la homogeneidad interna), e incluso permiten entrever una característica del ensamblaje eléctrico que tiene una relación indirecta con el borde, digamos, el colapso parcial del sistema eléctrico interconectado.

En contigüidad con esa línea, en *La luz argentina* se intuye también un efecto desterritorializante en los usuarios, consumidores y actantes del sistema eléctrico. En el caso de Kitty y Reynaldo, su vida urbana se ve reducida y les produce aislamiento en su hábitat, en las rutinas cotidianas que transcurren en un edificio dentro de las inmediaciones del departamento, ya sean los cortes en el servicio telefónico o incluso en el funcionamiento del ascensor mecánico. En este sentido, lo que se vislumbra es otro circuito de flujo sobre la red eléctrica en donde esta adquiere otros sentidos que desbordan su codificación como objeto técnico (exterior y ajeno) y como trasfondo escenográfico:

Leí en el diario que se había descompuesto un reactor atómico no sé dónde, y harían cortes rotativos en toda la ciudad, para ahorrar energía (...) en nuestra ecología la electricidad es como la lluvia en el campo, y a veces hay sequía. Mejor dicho, siempre hay sequía. Salvo que estos cortes no inducen al ascetismo, sino todo lo contrario, nos impulsan a todas las intoxicaciones. (Aira 32)

“Cortes rotativos en toda la ciudad”, la frase que Reynaldo profiere a Kitty tiene como punto de referencia un rumor social latente, la crisis eléctrica ocurrida a finales de los años ochenta en Argentina que involucró, efectivamente, cortes rotativos de cinco horas por turno, causados por la falta de inversiones, un mantenimiento deficiente del sistema eléctrico y la escasez de precipitaciones, que redujo la generación de las centrales hídricas; sumado a esto, una serie de incidentes en la central nuclear de Atucha I y un incendio en la central de El Chocón.

Lo que se trasluce es el miedo al colapso del sistema eléctrico y la posibilidad de explosión de un reactor nuclear: “Ese reactor... va explotar, habrá una explosión como en Hiroshima... Búuu” (Aira 32), temor que Kitty demuestra a Reynaldo explícitamente, en referencia a la central nuclear de Río Tercero en Córdoba y la lejanía geográfica con la ciudad de Buenos Aires. Una relación con el borde que se debate entre la catástrofe natural y la falla energética; esto no se produce sin un punto de interconexión que vincula a los actantes humanos (matrimonio moderno en su transcurrir citadino) con la posibilidad inminente del colapso del sistema eléctrico. El apagón es aquí un modo de afectación recursivo entre actantes que “impulsan a todas las intoxicaciones”; en cierto modo es un acontecimiento del mundo externo que afecta el curso de las vidas humanas: “este pequeño drama familiar-patológico en el que se encontraba pertenecía por derecho propio al dominio público” (Aira 106). En otro

sentido, sobre la base de la capacidad de afectar y de afección, de lo que son capaces de soportar y de hacer (poder de discernimiento recíproco), se desdibujan los límites entre lo exterior y lo interior del ensamblaje. Siguiendo esta línea de flujo, son dos planos los que tienden a coincidir; el espacio interior (zona de lo doméstico-familiar, en este caso el departamento matrimonial) y el espacio público (territorio urbano), en coincidencia con la arquitectura interior y exterior del sistema eléctrico. Al respecto, otro ejemplo: una noche, de madrugada, Reynaldo ingresa “un poco adormecido por el cansancio, y al abrir la puerta del departamento tuvo una instantánea sensación de extrañeza, como si entrara afuera” (Aira 12). Hay entonces una contigüidad entre el interior como refugio y el afuera como desamparo, “entrar afuera”, la trasposición del umbral no significa el ingreso al hogar sino a una zona de contacto que revela como indistintos los territorios y los actantes previamente delimitados. El apagón de luz supone un desvío en los canales de circulación; los flujos de electrones toman otra direccionalidad y esto sucede de un modo simultáneo y coincidente, tanto en el interior del sistema de alumbrado eléctrico como en el curso de la vida de Kitty.

Tomemos por caso un episodio entre tantos otros. Como consecuencia de la tormenta de relámpagos y el diluvio consiguiente, se producen cortes de luz en toda la ciudad. Reynaldo y Kitty están cenando cuando se suspende el suministro; sin mayor apremio terminan de cenar y el marido sale en busca de velas rumbo al

dormitorio pero cuando regresa a la mesa sucede lo imprevisible: “la encontró paralizada, con los ojos desorbitados, los hombros contraídos, la boca abierta, el pelo erizado” (Aira 67). A cada episodio de corte de luz corresponde un cortocircuito y un desvío en las rutinas del matrimonio que adquieren una dirección radicalmente distinta. El transcurrir cotidiano de Kitty se ve interrumpido por episodios electrizantes que resultan en una suerte de trance, estado de parálisis y catatonía. Indefectiblemente, las experiencias de la esposa y el flujo eléctrico parecen destinados a la interrupción.

Decíamos que esta cadena reiterativa, apagón de luz + episodio de trance-sonambulismo-parálisis, permite vislumbrar un punto de interconexión que vincula a los actantes humanos con el (fallado) sistema eléctrico. O de modo inverso, logra vincular el sistema eléctrico con los actantes humanos: “su mujer había desarrollado espontáneamente un reflejo condicionado que activaban los cortes de luz” (Aira 106). La esposa se apaga y produce apagones aunque también provoca simultáneamente lo contrario: Kitty es un epifenómeno de la situación, “había desarrollado un reflejo condicionado muy particular, por eso actuaba automáticamente sin esperar, había hecho de esos cortes de luz una de las caras, simétrica e instantánea” (Aira 96). La esposa de Reynaldo es un elemento más del ensamblaje eléctrico, es un componente entre otros que se interrumpen. Pero Kitty tiene incorporados, asimismo, a los cortes de luz en un reflejo propio (fenómeno de resonancia recíproco).

Hombres y mujeres ante la incertidumbre de la luz

Futuros electrificados, la invención de sistemas y los apagones del futuro. La tríada forma un arco narrativo. Así es como las escenas iniciales en la instauración de energía eléctrica ofrecen un indicador de los sueños proyectivos de modernidad iluminista, según revisamos en Sabina Berman, Diana Montaña y después con Nona Fernández. Estas son instancias de territorialización a través de un espacio-tiempo primigenio, un punto de inflexión desde donde desplegar una fuerza progresiva por aceleración, intensidad, violencia y desterritorialización de poblaciones. El proceso de electrificar una nación implica también, como subtexto, una concepción prometeica de la energía en la cual el sujeto es ajeno al mundo natural, en tanto aquel está presente en una cierta visión instrumentalista de la tecnología que incluiría toda la naturaleza como un lugar a la vez ajeno, inerte y al servicio de lxs humanxs. Uno, dos, tres. El conteo y se enciende el circuito, comienza el futuro electrificado de una nación.

La novela de Aira, por su parte, trata de una historia de interiores burgueses y de encierro doméstico que, inspirada por una lectura gótica en la literatura, logra captar una atmósfera de fin de ciclo y comienzo de una nueva época. Así, en el párrafo inicial se anuncian signos lívidos, veloces y otros suspendidos de un ámbito poscapitalista. La vida semiociosa en la que habían vivido hasta

ahora, “el pequeño drama familiar-patológico” (Aira 106), se ve trastocada, lo que hace referencia a la transformación de los modos de producción, el paulatino abandono de un régimen lumínico industrial hacia un sistema automatizado, en el contexto de un régimen de acumulación del capital financiero (recordemos, entre tantas otras marcaciones, que Reynaldo es un trabajador en una empresa financiera) y el ingreso irrestricto de un modo de vida neoliberalizado. Los elementos que resuenan como marcadores de historicidad producen un efecto de desrealización de época que instala la novela; la ficción literaria verifica aquí la transformación del paisaje de los imaginarios nacionales deshechos por el flujo de la globalización y la privatización paulatina de lo público. Indicios de una trama-anticuada que está quedando en desuso, los estados nación intentando repuntar sus impulsos de desarrollo y modernidad en una zona de ambigüedad entre la historia (dentro de *La luz argentina*, la forma novela es interrogada, en pasajes reflexivos y soliloquios de crítica literaria), los relámpagos, diluvios y fallas del sistema eléctrico (imaginario apocalíptico ligado a la catástrofe inmanente), y los elementos ligados a la ensoñación, el sonambulismo, la parálisis y la pesadilla.

Los cortes de luz, además, no suponen un retorno a un estado natural previo, digamos un régimen lumínico precedente al cual se puede acceder (el fuego y su resplandor a través del uso de velas y fósforos, un modo preindustrial de iluminación), sino que la unidad básica de sentido es la relación naturo-cultural. La electricidad en el

contexto de su interrupción es un hiato al interior del ensamblaje tecno-natural en el que nos encontramos. Porque no hay etapa anterior a la que regresar ni un fondo de naturaleza sobre el que se imprime —por solapamiento— un régimen tecnológico como lo es el sistema eléctrico de energía e iluminación. No se trata de sujetos ni objetos preexistentes a las relaciones sino de una constitución naturo-cultural a partir de tecnologías y otros modos de existencia no-humanos. Pequeñas cantidades intensivas, los cortes de luz son acontecimientos que interrumpen el continuum de lo posible: “en realidad un corte de luz era más difuso e incomparablemente más amplio que un estímulo determinado; era lo que interrumpía todo estímulo y ese gran sistema interruptor actuaba a su vez como estímulo” (Aira 110).

La instauración de la electricidad supone que esta ya modificó nuestros entornos, en estratos locales, globales y en redes que se ramifican, organizando otros sentidos de la energía (natural, artificial, endosomática y exosomática, externa e interna, orgánica y tecnológica) que involucran su materialidad y capacidad de agenciamiento. Por lo tanto, el hecho de que la energía está siendo con actantes humanos, y de modo inverso también, permite formular una crítica a la excepcionalidad antropológica moderna, la concepción prometeica y su primacía ontológica —la ruptura, discontinuidad y la

consecuente preexistencia— respecto del mundo de los objetos comprendidos dentro del ámbito de la física, esto es, el mundo “artificial” de la energía eléctrica.

A propósito, Diana Montaña distingue dos áreas de estudios en relación con la luz como experiencia de habitar el mundo de lo visible. Aquellos que centrados en la materialidad se dedican a comprender el *lumen* y desde esta óptica ponen el acento en la luz como un fenómeno físico cuantificable y mensurable, y, por otro lado, aquellos focalizados en el *lux*, que prestan atención a las cualidades sensoriales de la luz formadas como vista o visión, o como tecnologías ópticas que nos permiten vislumbrar un “inconsciente óptico”, en términos de Walter Benjamin. Aun sin considerar a la energía dentro de esta área de estudios, la distinción entre *lux* y *lumen* resulta operativa pero está marcada, vale señalar, por un principio antropocéntrico en relación con aquello que representan la luz y la visión, “una respuesta humana universal a la luz” o “cómo es percibida y experimentada culturalmente, cuál es la vida social de la luz” (Montaña 48-49). El sujeto predicado y enunciativo está implicado en ambos registros, el fenómeno físico y la cualidades sensoriales de la luz dan cuenta de la sensibilidad variable del ojo humano a las diferentes longitudes de onda de la luz (modelo estándar). Conviene revisar, por contraste de escenario, qué sucede con la bioluminiscencia animal, vegetal o de origen no-humano (aurora boreal) cuando esta es investida —por catexis— de poderes mágicos, místicos o de un atractivo natural.

De tal forma, en *Chilean Electric* y en *La luz argentina*, este tipo de escritura bio(tecno)gráfica confiesa desde su propia enunciación que los campos de flujos kinéticos, las redes de tendido eléctrico y las infraestructuras urbanas se hallan imbricadas con un registro sensible que involucra a los cuerpos y los sujetos. En todas partes enchufes, interruptores de luz, máquinas de acoplamiento y de asociación. Un diferencial de escalas, lo biográfico íntimo y familiar (escala molar) y la red eléctrica, la memoria social-técnica de carácter público (escala molecular), los reenvíos entre una y otra forman parte del procedimiento estético de Nona Fernández y de César Aira. Una conexión entre elementos, una zona de pasaje que confunde la división ontológica entre sujeto y objeto. Se trata de la inscripción de una escala molar en la amplitud abarcativa de la red eléctrica molecular, o más bien, es la interconexión de una escala plegada en la otra. Si las diferencias de escalas son integradas como motor narrativo del procedimiento estético, es porque estas ponen en juego sistemas de registros parciales. Dichos diferenciales escalares no son una división separadora sino, más bien, una puesta en conexión, un enlace que logra acoplar otros vectores; así el exterior se acopla al interior y viceversa. Una vez más, en todas partes enchufes, interruptores de luz, máquinas de acoplamiento y de asociación. En todas partes conexiones productivas, distribución, puntos de síntesis conectivas y puntos de disyunción. Es decir, en esta corriente transitiva entre *Chilean Electric* leído en contigüidad con *La luz argentina*, la energía social técnica y la mirada externalista (la

electricidad es una escenografía narrativa, un tipo de energía exosomática generada fuera de los cuerpos) es también, desde el inicio, una energía endosomática (Saavedra); como en los episodios de parálisis de Kitty y los cortes de luz, la energía es producida en acoplamiento con la vida de los personajes narrados, en la inmanencia de los propios cuerpos.

Sobre la superficie de los relatos, el encadenamiento de anécdotas, historias, montaje de recuerdos y escenas. En las narrativas se construye un tono sobre el uso de las repeticiones y el lenguaje formulado que podemos encontrar en la preeminencia de la energía, la instalación de un sistema nacional de electrificación y los cortes sucesivos de luz. En relación con estos materiales culturales, no hay propósito edificante en el plano pedagógico, ni transmisión de un saber práctico. Una propiedad compartida por estos materiales consiste entonces en el rechazo de una metafísica de lo profundo y lo superficial, lo pesado y lo ligero, entendimiento ontológico de la energía como fuerza oposicional (según anota M. Marder) que tiene que ser almacenada y luego liberada o una dinámica extractiva presupuesta en el entendimiento físico-técnico-instrumental que destruye las encarnaduras actuales de esa potencialidad. Así, la energía es un fenómeno de resonancia recíproco que hace estallar aquello mismo que procura explicar; electricidad que afecta la vida pública y la vida íntima familiar y la energía que es afectada por el reflejo de actantes humanos. Resonancia recíproca que se revela,

pues, como una zona de politización incipiente entre lo animado y lo inanimado, porque de esa imposibilidad de discernimiento depende su eficacia narrativa y hasta la posibilidad de elaboración de una lengua literaria dislocada.

Obras citadas

Aira, César. *La luz argentina*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983.

Bennett, Jane. *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Buenos Aires, Caja Negra, 2022.

Berman, Sabina. “El único milagro del que se fio mi padre”. *Humanismo y cultura judía*. México, UNAM y Comité Unido Tribuna Israelita, 1999.

Bertinat, Pablo y Maristella Svampa. *La transición energética en Argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2022.

Contreras, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2008.

Fernández, Nona. *Chilean Electric*. Santiago, Alquimia ediciones, 2015.

- Gallo, Rubén. *Máquinas de vanguardia: tecnología, arte y literatura en el siglo XX*. Traducido por Valeria Luiselli. México, Sexto Piso, 2014.
- Guerra, Juan José. “Un misterio sin enigma: gótico, espacio urbano y exotismo en La luz argentina de César Aira”. *Catedral Tomada*, n° 18, vol. 10, 2022.
- DeLanda, Manuel. *Teoría de los ensamblajes y complejidad social*. Buenos Aires, Tinta Limón, 2021.
- Marder, Michael. *Energy dreams of actuality*. New York, Columbia University Press, 2017.
- Montaño, Diana J. *Electrifying México. Technology and the transformation of a modern city*. Austin, University of Texas Press, 2021.
- Milone, Gabriela “¿Una pizca de antropomorfismo no(s) basta(rá)?”. *452°F*, n° 29, 2023, pp. 75-90, <https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/42014>
- Neuburger, Ana. *Imaginarios del espacio y restos materiales en ficciones argentinas contemporáneas*. Tesis doctoral en Literatura. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 2023.

- Rodríguez, Pablo Manolo. *Las palabras en las cosas. Saber, poder y subjetivación entre algoritmos y biomoléculas*. Buenos Aires, Cactus, 2019.
- Saavedra, Cristina A. “La transición energética será feminista o no será”. *Rebelión*, 2019, <https://rebelion.org/la-transicion-energetica-sera-feminista-o-no-sera>
- Saramago, Victoria. “Oil”. *Handbook of Latin American Environmental Aesthetics*, editado por Jens Andermann, Gabriel Giorgi y Victoria Saramago. Berlin, Gruyter, 2023.
- Szeman, Imre y Dominic Boyer. “Introduction: On the Energy Humanities”. *Energy Humanities. An Anthology*, editado por Imre Szeman y Dominic Boyer. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2017.
- Tsing, Anna Lowenhaupt. *La seta del fin del mundo. Sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas*. Traducido por Francisco J. Ramos Mena. Madrid, Capitan Swing, 2021.
- Yaeger, Patricia. “Literature in the Ages of Wood, Tallow, Coal, Whale Oil, Gasoline, Atomic Power, and other Energy Sources”. *PMLA*, n° 126, vol. 2, 2011, pp. 305-326.

¹ Para ser precisos, la modernización mexicana, en su retrato más amplio, no ocurrió durante el porfiriato (cuya red discursiva estuvo marcada por la estética antitecnológica del modernismo) sino que se llevó a cabo en los gobiernos posrevolucionarios (de Álvaro Obregón, Plutarco Elías Calles y durante la presidencia de Lázaro Cárdenas) cuyos discursos se caracterizaron por la aceptación entusiasta de los nuevos medios, el interés generalizado por la estética maquinista y la construcción de infraestructura (Gallo 34). >>

² Ana Neuburger (2023) refiere a un cierto desplazamiento en Chilean Electric desde una política de la memoria, anclada en la temporalidad de la posdictadura, en dirección a una política de la materia, situada en el trabajo con la electricidad, la iluminación y los restos. >>

³ Michael Marder ha desarrollado una distinción en torno a la energía que permite subrayar un corrimiento desde una concepción aristotélica (en confluencia con G. Agamben) hacia su familiaridad moderna instrumental en términos de *dunamis*, una potencia infinita, una fuerza potencial o poder (en latín *potestas*, *potentia*). Se dirá así que el término griego *Energeia* involucra el sustantivo *Ergon* (el trabajo de la energía). La carga semántica y filosófica de *Energeia* se predica sobre los trabajos que preceden y suceden, abarca la potencia del hacer (trabajo como actividad) y aquella cosa que se hace (producto de la actividad), aquel objeto que se realiza (desde la tarea a la función y del trabajo al producto). Bajo esta concepción metabólica de la energía, *Energeia* incluye un acto y una fuerza activa que se presenta como plenitud del ser en tanto presencia de la cosa, una presencia no estática. Los movimientos (*kinesis*) metabólicos de esta incluyen el desarrollo, desenvolvimiento, metamorfosis y decadencia.>>

⁴ Al término de la escritura de este texto, una noticia se torna viral: la trágica muerte de Ezequiel Curaba causada por el intento de robo de cables subterráneos de alta tensión en la ciudad de Rosario, provincia de Santa Fe, el martes 13 de febrero de 2024.>>

⁵ La obra de Aira es prolífica e inabarcable. Su producción ha sido clasificada en al menos dos períodos: uno inicial, signado por la calidad y la reescritura de obras canónicas (*Ema la cautiva*, *Una novela china*, *La liebre*, *El llanto*, *Cómo me hice monja* o *Varamo*), y una segunda instancia marcada por el recurso a la cultura de masas en sus tramas, por ejemplo, *La guerra de los gimnasios*, *La serpiente*, *Yo era una chica moderna*, *La mendiga*, *Haikus*, *Las noches de Flores* o *El pequeño monje budista* (Guerra 214). Aun considerando la clasificación que la crítica dispone, debemos notar un método compositivo de escritura que se despliega ya en *La luz argentina*, un verdadero procedimiento que Aira logrará despuntar en sus obras posteriores. Esto es, la acumulación de escenas hasta condensar —por intensificación— en un acontecimiento detonante llevado al paroxismo del delirio o forzado hasta rozar el disparate; se trata de un punto de fuga desde el cual se precipita y luego se aceleran los acontecimientos por intensificación (cfr. Contreras).>>

SECCIÓN 2

Políticas de la alteridad: nuevas formas de imaginar la comunidad

Julieta Yelin, IECH (UNR - CONICET)

Los amigos de lo ajeno. Experimentaciones con las hablas en la literatura latinoamericana contemporánea

*“Espíritu colectivo. Un buen escritor tiene no solo su propio espíritu,
sino también el espíritu de sus amigos”.*

Friedrich Nietzsche. *Humano, demasiado humano*, IV, §180

En buena parte de su no muy extensa trayectoria, la crítica literaria tendió a considerar a la figura del autor o bien como cobertura de una entidad individual y autónoma —en su versión más humanista, un sujeto excepcional, dotado de un estilo individual único, capaz de ofrecer una interpretación veraz y original del mundo; el “autor” paradigmático de la crítica biograficista: el Kafka de Max Brod—, o bien a partir de la emergencia de, primero, el formalismo y, más tarde, el estructuralismo, como una categoría obsoleta, fuente de impostaciones y malentendidos. La literatura, por su parte, ofrece desde siempre versiones heterodoxas y más complejas de la autoría a

través de la experimentación con diversas formas de la impersonalidad, la desindividuación o, en términos de Cristina Rivera Garza, la desapropiación. Si bien esta última es una noción que excede en mucho el objeto de estas páginas, ofrece un marco adecuado para reflexionar sobre las raíces heterogéneas y plurales de toda práctica literaria. “Ahí donde la escritura apropiativa celebra la genialidad del autor individual, ocultando el trabajo colectivo con y desde el lenguaje que la hace posible”, la desapropiación, como práctica creadora y crítica, pugna por estrategias de escritura (y de lectura) que revelen la presencia “de otros decires y haceres en textos por los que una autoría compuesta y siempre colaborativa dará la cara” (Rivera Garza 39-40).

En *Los muertos indóciles*, un conjunto de ensayos enfocados en una redefinición estética, ética y política de la producción textual contemporánea, Rivera Garza asedia la concepción romántica de la autoría y se pronuncia a favor de una serie de innovaciones procedimentales —de David Markson a la “generación Nocilla” y el trabajo documental, pasando por las prácticas que exploran el potencial de la tecnología y las redes sociales, hasta el análisis de lo que acontece en esas “comunalidades” reunidas en los talleres literarios— que caracteriza como “poéticas de desapropiación”. En ellas puede leerse una concepción dialógica de la escritura entendida como experiencia de otredad y comunalidad, y la voluntad de intervenir de modo enfático en los debates acerca del potencial

político de la literatura en las disputas en torno del valor literario. La desapropiación es concebida, así, como una modalidad de lectura y escritura que se aboca a volver visibles las distintas formas de trabajo colectivo que estructuran un texto, constituyéndolo (69). La literatura no es, en este sentido, resultado de una inspiración individual e inmaterial sino un trabajo realizado por cuerpos concretos, en contacto entre sí y situados en un tiempo-espacio determinado. Por eso Rivera Garza sostiene que la desapropiación constituye una labor crítica de desvelamiento al develar los mecanismos de apropiación autorial; al hacerlo, expone el trabajo comunitario de los practicantes de una lengua como base ineludible de la creatividad.

En estas páginas me propongo abordar una serie de textos colaborativos que sintonizan muy bien con la perspectiva de la desapropiación; obras de escritores latinoamericanos contemporáneos que ensayaron escribir a partir de la voz de otros: novelas biográficas o testimoniales, poemas narrativos o dramaturgias documentales en los que alguien cuenta un pasaje de su vida mientras quien escucha registra y compone. Con “colaborativos” no me refiero, entonces, a que hayan sido concebidos a cuatro manos o de forma colectiva —tal es su acepción más frecuente en el campo de los estudios literarios— sino a un conjunto de prácticas que suponen el encuentro de la palabra escrita con discursos orales de una o más voces; un modo de composición en el que la colaboración no es solo “literaria” en tanto debe tener lugar, necesariamente, un acto

performático: debe acontecer un encuentro. En efecto, algunos de estos materiales fueron leídos por parte de la crítica en términos de apropiación, es decir, como ejercicios paternalistas en los que un escritor o escritora profesional hace uso de la voz de un sujeto marginal para su propio beneficio, arguyendo como coartada moral la intención de “dar voz” a quienes no la tienen. Es un argumento que se enraíza en el presupuesto de que la oralidad es una forma desprestigiada y deslegitimada del lenguaje, asociada con las culturas preletradas y a la subalternidad. Desde este punto de vista, la escritura aparece como una forma de poder y hegemonía y, por tanto, su relación con la oralidad se presenta como un problema ético (Cocimano, “La tradición” 28). Sin desdeñar el valor crítico de esta mirada, ni su capacidad de desvelar operaciones de mercado que, ciertamente, condicionan la recepción de los textos y establecen regímenes autorales excluyentes y arbitrarios, me interesa enfocar el análisis en una dimensión hasta el momento poco estudiada, que es la de los efectos que el contacto entre la oralidad y la letra escrita produce en el campo literario. Digo “campo” porque pretendo aludir no solo al conjunto de obras escritas en colaboración que son objeto de estas páginas sino también a nuestros propios discursos críticos, en tanto considero que la literatura de las hablas interroga y problematiza, entre otros, los consensos acerca de qué es un autor, en qué consiste el acto de escritura y, de modo más general, qué consideramos como literatura. Más allá de la voluntad de quien escribe, el procedimiento colaborativo pone en primer plano el

carácter relacional y compartido de todo trabajo con el lenguaje, la pertenencia mutua a una dimensión comunicativa y poética que excede las intenciones políticas, los efectos de mercado y hasta la relación interpersonal entre escritor/a y entrevistado/a. Estas experimentaciones generan, así, un espacio crítico muy rico por su apertura a dimensiones que los estudios literarios, por lo general, no abordan; en particular, la comprensión de la escritura como acto material que deja una huella: las marcas corporales, los rituales y los efectos por los que tanto Roland Barthes como Michel Foucault se interesaron en sus últimos cursos.^[1] Dicho origen performático instauro, además, su propia temporalidad: alguien debe contar, primero, para que otro pueda escribir, después. Aunque ambas acciones se realicen generalmente en un mismo espacio-tiempo, la redacción se apoya en un material lingüístico que tiene ya una existencia previa, dada por quien habla, y que corre, por decirlo de algún modo, a otra velocidad —“Hablar es rápido y fugaz; escribir es lento y difícil”, escribe César Aira (27) en “El sultán”, un ensayo sobre Manuel Puig—. La noción de *ready made* se vuelve, así, relevante en tanto que expresa, como apunta Rivera Garza, una economía política de las prácticas artísticas. Por un lado, nos permite reemplazar las valoraciones estéticas fundadas en el criterio del gusto por otras, más inestables y productivas, basadas en la idea de interés —interés por lo que allí aparece, sin importar su “calidad artística”: una voz que nos convoca, algunos fragmentos de una vida o una visión acerca de la historia colectiva—; por otro, habilita una reconsideración del

estatuto del trabajo artístico y del trabajo asalariado/productivo, con el cual dialoga tanto política como estéticamente (91). Un *ready made*, objeto cotidiano recontextualizado, puede ser, en el caso de la literatura, un discurso —o un pasaje— pronunciado por alguien en la calle y capturado por la escritura. La oralidad, esa enorme masa de desechos lingüísticos que la llamada “alta cultura” suele mirar con indiferencia o desdén —excepto cuando se propone dignificarla mediante la estetización, por ejemplo, en la elaboración de diálogos verosímiles o “naturales” para una novela realista o una obra de teatro costumbrista—, se vuelve materia prima y, lo que es más relevante aquí, objeto del deseo literario: las hablas, y la situación performática que las hace posibles, funcionan como horizonte inalcanzable de la letra escrita. En esos encuentros, de los que no siempre queda registro, se ponen en juego los anhelos de las dos partes: del lado de quien narra, el deseo de expresión, de improvisación oral; del lado de quien escribe, la escucha —atenta, *al pie de la letra*, o flotante, según el caso— y una voluntad de mimesis de las particularidades enunciativas de otra voz. Esa voluntad va en busca de una suerte de verdad de la oralidad, que no tiene nada de metafísica: no una verdad del sujeto, un contenido ni un punto de intersección con un fragmento de la Historia con mayúscula; la encarnación de la palabra en la voz es justamente la prueba del carácter escindido, contradictorio, incongruente de toda verdad discursiva. La verdad de su no-verdad, para decirlo de algún modo. Por eso sería un error, como observó Barthes en “Del habla a la escritura”, entender la

transcripción de la voz como un trabajo de fidelidad a una suerte de palabra originaria. En ese ensayo, publicado originalmente en *La Quinzaine Littéraire* en 1974, la “escripción” es caracterizada como una “trampa”, por cuanto en el pasaje de un discurso oral grabado a la escritura se produce una transmutación de lo dicho en la que operan formas sutiles de censura, corrección, rectificación. Barthes aclara que esto no implica que la palabra oral sea “fresca, natural, espontánea, verídica”; por el contrario, sobre todo en público, esta es inmediatamente teatral, y pide prestados sus giros —en el sentido estilístico y lúdico del término— a un conjunto de códigos culturales y oratorios (9). Quienes experimentan con las hablas saben acerca de la dimensión teatral de la oralidad, y saben también de la importancia de aquello que se graba en la superficie, en la impostación, en los mil matices de un discurso “vivo” que cuenta el universo de otro o de otros. Saben también que esos universos están fatalmente contaminados por el choque verbal, por la confluencia de los imaginarios que las palabras invocan para cada cual. Trabajan, en este sentido, en una zona imprecisa, difícil de circunscribir teóricamente, en la que la palabra de quienes colaboran se fusiona en la letra. A eso y no a otra cosa refiere la noción de “colaboración”, y es ese el sentido que trataré de precisar y desplegar aquí. Ahora bien, los imaginarios que confluyen en la escritura no solo remiten a la historia individual de los sujetos sino que están inextricablemente unidos a la memoria colectiva. La oralidad es una de las vías mediante las cuales las sociedades construyen un archivo de conocimientos destinado a

interpretar y elaborar el pasado. La memoria, desde este punto de vista, es un reservorio de contenidos latentes que se manifiestan a través de actos performáticos (Lienhard 13). Las performances orales constituyen, por tanto, prácticas fundamentales para la elaboración de una memoria colectiva inscrita siempre en contextos situacionales y diferenciados. La historia de las escrituras de las hablas es también, entonces, una historia de la vida en nuestro continente tal como pudo ser contada y escrita por sus habitantes gracias a la ritualización literaria de un acto de escucha.

Una tradición híbrida

La cultura oral tiene una larga trayectoria en América Latina; numerosas tradiciones y modos de entender la realidad fueron transmitidos mediante la voz por los primitivos habitantes nativos, los esclavos africanos que llegaron con la conquista y los propios colonizadores, que traían su propio acervo de literatura oral juglaresca ibérica, transmitida durante siglos en forma recitada, cantada o leída. Lejos de extinguirse al aparecer la palabra escrita, la tradición oral continuó en diálogo con ella y convivió con las producciones contemporáneas, generando intercambios y simbiosis. La tradición oral no debería ser concebida, entonces, como un corpus autónomo y cristalizado de leyendas y memorias colectivas, sino como un organismo vivo, indisociable de la cultura escrita, y en continua

transformación (Coccimano 24). Desde los años sesenta del siglo pasado, escritores y artistas latinoamericanos vienen ensayando diversas formas de acercamiento a la oralidad que se inscriben en esa rica tradición, aunque con una inflexión muy singular. Su trabajo no apunta a incorporar tópicos, tramas, símbolos o personajes transmitidos de generación en generación, sino a abrir espacio a un conjunto de voces que tienen una historia para contar. La crítica argentina María Moreno reparó lúcidamente en este tipo de experiencias y señaló la importancia que para ellas tuvo la aparición del grabador portátil —difundido comercialmente en nuestra región por esos mismos años—, así como también en su contemporaneidad respecto de una serie de transformaciones teóricas, políticas y socioculturales que permearon los discursos críticos: “Según un psicoanálisis al paso, en el mismo momento en que se ponía en cuestión la noción de autor y era preciso luchar contra la prepotencia del referente como denunciaba panfletariamente la revista *Literal*, y se estrenaba la crítica estructuralista, el factor voz como retorno de lo reprimido se abrió paso en la última temporada de la crítica” (Moreno, “Doble” s/n). Por esos mismos años, la joven etnografía reparaba también en la utilidad del registro de voces para el desarrollo de sus estudios cualitativos de grupos sociales. Ricardo Pozas publicó en 1948 un libro que sería un antecedente fundamental de las escrituras de las hablas en América Latina: *Juan Pérez Jolote. Biografía de un tzotzil*, relato en primera persona que recoge las vivencias de un indígena chamula. Medio siglo después, Helena

Poniatowska lo evocará como modelo de su trabajo con la lengua de Jesusa Palancares. “Cada encuentro, en realidad, era una larga entrevista. Me preguntaba: ‘¿Cómo le haría Ricardo Pozas con su Juan Pérez Jolote?’ y envidiaba su formación de antropólogo, su paciencia. Ese libro fue para mí definitivo, y si de mí dependiera hubiera casado a Jesusa con Juan Pérez Jolote” (“Vida y muerte” 52). Otra referencia de peso para los escritores fue la obra del antropólogo norteamericano Oscar Lewis, que usó el grabador con el fin de registrar el relato de hombres y mujeres cuyas formas de vida le interesaba analizar. *Los hijos de Sánchez*, de 1961, es un libro señero no solo porque allí se consolida una metodología novedosa para la investigación etnográfica, que incluye el uso del grabador y la transcripción taquigráfica —explorada ya en su *Antropología de la pobreza. Cinco familias*, aparecido ese mismo año—, sino también porque allí reflexiona sobre los efectos literarios producidos por el encuentro entre la voz, los gestos y la palabra escrita. En el prefacio del libro, Lewis describe el procedimiento de montaje implementado para componer los materiales: en primer lugar, están las entrevistas, en las que realiza centenares de preguntas a Manuel, Roberto, Consuelo, Marta y Jesús, los integrantes de la familia Sánchez. Aunque esas preguntas están orientadas a recabar la información que considera más relevante, el antropólogo reconoce el valor de la improvisación, que atribuye en buena medida a su capacidad de escucha: “Si bien utilicé en las entrevistas un método directivo, estimulé la libre asociación, y fui un buen oyente” (*Los hijos* XXX).

Escuchar le permite abrir la conversación a “una amplia variedad de temas”: recuerdos, sueños, esperanzas, temores, alegrías y sufrimientos, ocupaciones, relaciones con amigos, parientes y patronos, vida sexual, ideas sobre la justicia, la religión y la política, conocimientos sobre geografía e historia; “en resumen, su concepto total del mundo” (*Los hijos* XXXI). Lewis comprende enseguida que sus preguntas y el registro que realiza estimulan a los entrevistados a hablar de asuntos en los que jamás hubieran pensado, y a hacerse preguntas que de otro modo no se hubieran planteado; la conversación y el registro dejan de ser exclusivamente un método de investigación para convertirse, además, en una forma de subjetivación. Algo parecido apunta el escritor cubano Miguel Barnet —también etnólogo de profesión— acerca del influjo de sus intervenciones sobre el discurso del entrevistado. En el prólogo de *Biografía de un cimarrón*, observa: “Con frecuencia, una palabra, una idea, despertaban en Esteban recuerdos que a veces lo alejaban del tema. Estas digresiones resultaron muy valiosas porque traían a la conversación elementos que quizá no hubiéramos descubierto” (6). La improvisación cobra, así, una fuerza inusitada, y sumerge a ambos interlocutores en la escritura de vida. “Podemos decir que aunque elaboramos las preguntas básicas con la consulta de algunos libros y cuestionarios etnológicos, fue en la práctica como surgieron las más directamente vinculadas a la vida del informante” (6-7). En cuanto a la segunda etapa del procedimiento, que supone la transcripción y edición de las respuestas, Lewis comenta: “Al preparar las entrevistas

para su publicación, he eliminado mis preguntas y seleccionado, ordenado y organizado sus materiales en autobiografías congruentes” (XXXI). El antropólogo registra que su propuesta, aunque enmarcada en un proyecto científico, es deudora de un trabajo que implica el uso de técnicas literarias; de hecho, toma como referencia el punto de vista de un escritor:

Si se acepta lo que dice Henry James de que la vida es toda inclusión y confusión, en tanto que el arte es todo discriminación y selección, entonces estas autobiografías tienen al mismo tiempo algo de arte y algo de vida. Creo que esto de ninguna manera reduce la autenticidad de los datos o su utilidad para la ciencia. Para aquellos de mis colegas que estén interesados en la materia prima, tengo a su disposición las entrevistas grabadas. (Lewis XXXI)

Barnet también es plenamente consciente de que su trabajo se inscribe en una frontera difusa entre la antropología y la literatura, pero decide mantenerse, al menos en un principio, del lado de la primera. “Sabemos que poner a hablar a un informante es, en cierta medida, hacer literatura. Pero no intentamos nosotros crear un documento literario, una novela” (*Biografía* 8). Sin embargo, dos años más tarde, en la presentación del libro *Canción de Rachel*, ya no será tan categórico y pondrá el acto contar, con todo lo que esa acción implica, en el centro de la escena. Refiriéndose al vínculo con su biografiada, una bailarina de un cabaret de La Habana en los años veinte, afirmará: “*Canción de Rachel* habla de ella, de su vida, tal y

como ella me la contó y tal como yo luego se la conté a ella” (6). Etnografía y literatura irán, así, confundiendo sus dominios en el trabajo de los propios antropólogos; un proceso que completarán, en un continuo en el que resulta difícil trazar fronteras nítidas, una serie escritores que por esos mismos años dieron a la luz textos “hablados” extraordinarios. *Hasta no verte Jesús mío* (1969) de Elena Poniatowska, *De la patria y el exilio* (1979) de Jesús Díaz, *¿Quién mató a Rosendo?* (1969) de Rodolfo Walsh, *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980) y *Sangre de amor correspondido* (1982) de Puig son algunos de los primeros experimentos con una innovación técnica y un procedimiento de escritura que permitieron a la literatura incorporar la palabra viva, las voces de otros: en el caso de Barnet, de un esclavo y una bailarina de cabaret; en el de Walsh, los testimonios de un conjunto de personas que aportan información sobre el crimen de Rosendo García; en el de Díaz, de un grupo de cubanos exiliados en los Estados Unidos y en el de Poniatowska y Puig, de una criada y un albañil, respectivamente. Esta serie, que podría ampliarse con numerosos títulos de obras testimoniales — entre los que se cuentan, por ejemplo, la extraordinaria *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983) de Elizabeth Burgos, o el monumental *A queda do céu* (1989) de Davi Kopenawa y Bruce Albert—, fue producida entre los años sesenta y ochenta del siglo pasado, es decir, en el período abierto por la revolución cubana, signado luego por las dictaduras implementadas en el marco del plan Cóndor y clausurado por el retorno de las democracias. Pero es

posible seguir adelante en el tiempo para identificar muchos otros materiales que podrían inscribirse en esta tradición híbrida, incluyendo desde biografías nacidas de entrevistas con los biografiados^[2] hasta un rico caudal de ejercicios performáticos de escritura colaborativa, entre los que se pueden mencionar, simplemente a modo de muestra, el teatro documental, el biodrama o el proyecto Reunión, de Dani Zelko. Es importante señalar, para ponerlo en relación con los textos del siglo XX, que en estos materiales el vínculo con las tecnologías de la grabación es un poco más problemático. Si bien en biografías conversadas, como *Magnetizado* de Carlos Busqued o en *Opus Gelber* de Leila Guerriero, el grabador funciona todavía como un recurso esencial (aunque el trabajo de montaje sea también evidente y muy importante),^[3] en las obras biodramáticas, en cambio, el registro de voces es una entre otras fuentes documentales —mensajes de voz o grabaciones familiares, por ejemplo— y tiende a fragmentar el punto de vista de la voz narradora al hacer emerger otras visiones, otras versiones de los hechos. En el caso del proyecto Reunión, Zelko evita cualquier forma de grabación y reproducción, por considerar que estas interferirían en el fluir del discurso del/la hablante-dictante y en la posibilidad de una conexión más estrecha entre los participantes. La tensión que estas producciones más recientes establecen con las tecnologías de registro podría vincularse, así, con su contexto: mi idea es que los escritores y escritoras participan —de modo más o menos consciente, según el caso— en una batalla artística, cultural y afectiva contra lo que Suely

Rolnik ha llamado “régimen colonial-capitalístico”. Ciertamente, producciones como las que integran las Ediciones Urgentes de Zelko, enfocadas en vivencias de exclusión, marginalización o violencia estatal,^[4] dan buena cuenta del sombrío diagnóstico de Rolnik sobre nuestras sociedades actuales y procuran recuperar una forma de lazo social que consideran en crisis. El recurso técnico de la grabación, que para Puig, por ejemplo, podía implicar una ganancia, al darle acceso a una totalidad inaprehensible con la mera escucha, en el contexto actual es entendido más bien como una pérdida, en tanto la búsqueda se orienta a la recuperación de la atención al otro en tiempo presente como fuerza de reactivación del vínculo social. Por eso, se puede decir que los textos resultantes dialogan asimismo con la faceta más esperanzada del pensamiento de Rolnik, vinculada con la consideración de la práctica artística como acción reconductora de la energía pulsional y, en consecuencia, como creadora de nuevas posibilidades de vida. Teniendo en cuenta lo anterior, cobra mayor relevancia aún la propuesta de una perspectiva de lectura cuyos ejes centrales sean la colaboración literaria y el interés por fenómenos ligados a la performatividad y la improvisación. En efecto, aunque en la mayoría de los casos —ya sean de mediados del siglo XX o más recientes— haya tenido lugar una labor de montaje literario y/o editorial, considero crucial la voluntad de los escritores por incorporar voces heterogéneas procurando albergar el tono y el ritmo interno de las frases pronunciadas. Este es un gesto que atraviesa toda la breve historia de la escritura de las hablas y que tiene efectos

muy concretos sobre la cadencia y la musicalidad de los textos así como sobre su universo narrativo y sensorial. Y también, cabe añadir, sobre la esfera de la recepción, que incluye el sistema literario en el que las producciones se enmarcan. Por dar apenas algunos ejemplos de la serie del siglo XX, en el caso de las obras Walsh y de Díaz, los experimentos contribuyeron sensiblemente a la difuminación de los límites entre la novela y la obra periodística de investigación; y en el de Barnet, Poniatowska y Burgos, a trastocar la distinción entre el testimonio como documento histórico y la narración como género de ficción: “el testimonio adelanta, en su orgánica capacidad para desconocer creadoramente las fronteras ficticias entre los medios de expresión, ese momento en que podemos decir: ¡Los géneros han muerto! ¡Viva la literatura y viva la vida!” (Barnet, “La novela-testimonio” 331-2). Respecto de las obras más recientes, se puede afirmar algo parecido: las biografías conversadas permiten observar que una vida se cuenta muy bien a dos —o más— voces; los biodramas alimentan la idea de que el teatro documental es, también, una poderosa máquina ficcionalizadora; y el proyecto Reunión muestra que la invención de un dispositivo puede generar un modo de escribir conversando.^[5] Precisamente en ese eficaz movimiento de incorporación de voces reside la fuerza poética y política del juego colaborativo: escuchar, prestar la pluma y todo su aparato de legitimación a una voz para, en el mismo gesto, desjerarquizar los roles de la palabra coloquial y la palabra literaria. Con “eficaz” quiero decir no-vampírico, capaz de potenciar a ambas partes al ofrecer, por

un lado, una corriente de “vida” a quien escribe y, por otro, una forma posible —la forma libro—, además de un caudal de lectores y un modo específico de circulación a la palabra de quien habla.^[6] En cierto modo, estas obras colaborativas resuelven la clásica disyunción entre la literatura y la vida, al inventar una autoría bicéfala: una parte vive y, al contar lo vivido, se lo ofrenda a quien escribe, y lo hace en la forma más “viva” que esta tiene para manifestarse: el habla. Es por eso que, si bien resultan muy relevantes para este campo los aportes de la crítica dedicada a la llamada “literatura testimonial” (García; Moraña; Moraña y Olivera Williams), que enfatiza su capacidad de condensar y ponerle cuerpo singular a una hipotética “realidad contextual” —es decir, contar la Historia en primera persona—, me interesa poner el foco en el contacto entre formas discursivas, registros e imaginarios heterogéneos. Si la perspectiva sobre el testimonio supone una distinción nítida entre lo individual y lo colectivo, la lectura de las escrituras del habla intenta, en cambio, deben centrarse en un terreno de indiscernibilidad, reparando no solo en el hecho evidente de que esos textos literarios son el resultado material de dos actos enunciativos encajados —uno que envuelve a otro—, sino también en la importancia teórica y crítica que tiene la noción de “interlocución”. Esto es, que la presencia de quien escucha es esencial para la constitución del tono: nunca hablamos en el vacío, siempre nos dirigimos a alguien, aunque ese alguien sea, en ocasiones, uno mismo.

Habla y verdad

Para referirse a la potencia creadora de los cuerpos que interactúan, Mauricio Kartun emplea la expresión “energía de la interlocución”. La interlocución es una noción clave de sus reflexiones sobre dramaturgia pero también, en un sentido más general, le sirve para pensar el quehacer de los artistas: “Todos los seres humanos somos resultado del deseo del otro. El otro es el que de alguna manera establece una demanda. El otro, como interlocutor, es el que pide, el que demanda, el que crea una vía para que hagas y también el que te propone una forma [...] ¿Para quién? ¿Cómo? ¿Cuándo? ¿Dónde?” (“El teatro” s/p). Las preguntas precisan que la energía del diálogo no solo es generada por otro sino que además se origina en un contexto específico. Ese mundo circundante cobra, en el caso de las escrituras del habla, una importancia vital porque de él depende en buena medida el resultado del encuentro. Los escritos son, así, efecto de múltiples fuerzas, a veces colaborativas, a veces opuestas, que operan en la relación y, por lo tanto, un campo en el que la enunciación no debería ser atribuida aisladamente a un sujeto sino más bien, como observa Kartun, a un acto interlocutivo modelado por múltiples factores vinculares y situacionales. Las experimentaciones con las hablas nos invitan, entonces, a poner en contacto a la literatura con un conjunto de nociones que provienen de zonas aledañas a la de los estudios literarios, como las de “encuentro”, “escucha”, “cuerpo”, “interlocución” o “voz”, enriqueciendo nuestro campo con aportes

provenientes de la antropología, de la sociología de la cultura, del psicoanálisis y, por supuesto, de las propias reflexiones de los artistas sobre el ritual que da lugar a una obra de autoría plural. Es fundamental, por tanto, la comprensión de la escritura como acto compartido que deja de modo inevitable su huella en el texto; es decir, la indispensable existencia de un antecedente performático. Ese acontecimiento implica la presencia, *in situ* o a distancia —por teléfono o videollamada, por ejemplo—, de una voz. Sin voz no hay relato posible. La voz es un nexo entre el cuerpo y la palabra: en ella se reúnen fenómenos físicos —el sonido que emite el aparato fonador, la respiración— con lo efectivamente dicho. Y cabe agregar que si, al menos en una primera instancia, el lenguaje, como código compartido, tiende un puente entre hablantes y oyentes —aun en su imposibilidad, es decir, en cuanto a la indecidibilidad del sentido y a los desplazamientos y no coincidencias que existen entre lenguaje y subjetividad, experiencias también comunes a todos los hablantes—, la voz es una reverberación ajena, inaudita, exterior; es lo que viene de afuera, del otro.^[7] Incluso para quien habla, la voz es algo extraño, que cuesta reconocer cuando se oye, por ejemplo, en una grabación. A este rasgo se suma otro de suma importancia, y es que la voz tiene una enorme fuerza metonímica. Si oímos la voz de alguien, esta evoca de inmediato su particular modo de existencia: su fisonomía, su carácter, sus modos de pensar y expresarse. En las escrituras de las hablas esta relación tiene además una inflexión muy particular, en tanto la voz está presente como signo de una ausencia;

su forma de aparecer sin estar ahí nos reconduce a una totalidad que es siempre la vida que se cuenta. Y esto acontece tanto en un sentido narrativo —la voz es el medio de un relato de vida—, como en un sentido fisiológico, ya que la voz guarda el germen de esa vida corporal que atraviesa el lenguaje como fuerza sensible. En otro ensayo sobre el teatro, Kartun se detiene en el funcionamiento de la metonimia: “Una metonimia es la expresión de la potencia de las partes para provocar un todo. Un diamante es una gran piedra de carbón condensada, apretadas de tal manera sus moléculas hasta volverlo transparente” (*Escritos* 38). La voz —la real, antecedente performático, y la que se recrea a través de la palabra— es ese diamante, condensación de moléculas verbales y materiales que el escrito aloja y reorganiza. Esta mirada, que destaca la relevancia de la voz, produce una discrepancia respecto de la perspectiva tradicional acerca de la oralidad, asentada en la idea de que toda enunciación oral es, en lo esencial, un texto y, por tanto, requiere de un análisis similar al de cualquier otra producción de lenguaje —tal es el caso de los estudios clásicos sobre estructuras narrativas en el folklore, como los trabajos de Vladimir Propp sobre las narraciones populares rusas o, para dar un ejemplo más cercano, los de Susana Chertudi sobre el cuento folklórico en América Latina—. Si, en cambio, consideramos que la oralidad debe ser tratada como performance y, en consecuencia, considerada en el marco de un determinado tipo de interacción social, la presencia de la voz cobra una relevancia mucho mayor. Esta perspectiva, que no casualmente tuvo amplia difusión

hacia los años setenta del siglo pasado —por ejemplo, en los trabajos del antropólogo y folclorista Richard Bauman—, fue retomada a comienzos de este siglo por Víctor Vich y Virginia Zabala para pensar la producción cultural de nuestro continente, enfatizando el carácter vivencial de toda práctica, es decir, considerando que los discursos tienen significado no solo por las imágenes que albergan sino también por el modo en que se producen, por la circunstancia en la que tienen lugar y por el público al que están dirigidos (*Oralidad y poder* 11). Desde este punto de vista, las escrituras del habla configuran un corpus de doble faz: por un lado, son producciones que se inscriben en el sistema literario, pero a la vez tienen otra dimensión, más escurridiza e indisociable de su proceso creador, al ser materiales en los que pervive, como una huella sutil pero indeleble, su antecedente performático. Ahora bien, en la mayoría de los casos carecemos de información que permita reconstruir —aun sabiendo que esta reconstrucción es siempre ella misma un nuevo relato— el proceso de redacción, sostenido en muchos casos a lo largo de meses, e incluso de años, en el que alguien contó pacientemente su vida a otro que, más pacientemente aun, la registró. En consecuencia, muchas veces tenemos que inferir esa historia subterránea a partir de los propósitos o conclusiones consignadas en alguna introducción o presentación de las obras, desprenderla de nuestra experiencia de lectura y “escucha” del libro resultante o, si hay suerte, del testimonio de los escritores o escritoras en alguna entrevista. Cuando eso sucede, ese antecedente, que permanecía en estado de virtualidad, se vuelve palabra escrita y

nos abre un campo de lectura ampliado. Un ejemplo muy fulgurante de esta apertura se produce en torno a *Hasta no verte Jesús mío*. Poniatowska nos dejó, además de esa novela extraordinaria, una crónica-ensayo en la que cuenta el detrás de escena, o mejor, la escena de la escritura. En “Vida y muerte de Jesusa”, publicada un cuarto de siglo después que la novela, la escritora evoca su relación con Josefina Bórquez, nombre civil de Jesusa Palancares. El origen de esa experiencia literaria, que eventualmente se convirtió en una amistad entrañable, se narra como el nacimiento de un deseo de conversación: “La primera vez que le pedí que me contara su vida (porque la había escuchado hablar en una azotea y me pareció formidable su lenguaje y sobre todo su capacidad de indignación) me respondió: ‘No tengo campo’”. Enseguida reproduce el intercambio, que recuerda así:

—¿Qué se trae? ¿Qué trae conmigo? —Quiero platicar con usted. —¿Conmigo? Mire, yo trabajo. Si no trabajo, no como. No tengo campo de andar platicando. (“Vida y muerte” 38)

Josefina convierte el tiempo en espacio —“no tengo campo”—, y es la misma operación que hará Poniatowska al trasladar la percepción temporal —fluida, de bordes difusos— de la escucha a una obra concreta, abarcable con la mirada, mensurable en palabras, signos de puntuación, papel, cartón. La traducción del tiempo de la escucha en espacio textual tiene, por decirlo así, una vuelta más en la lectura: la novela vuelve a convertir el texto en un tiempo fluido, el del relato y la

voz, que nos reconduce a una imagen germinal: la de una escritora sentada en una silla enclenque, en una casita de adobe, abriendo un espacio con su escucha para que la memoria de una vida se despliegue en el tiempo. La crónica lo reconstruye así: “A regañadientes, Jesusa accedió a que la fuera a ver el único día de la semana que tenía libre: el miércoles de cuatro a seis. Empecé a vivir un poco de miércoles a miércoles” (38). El ritual —en un sentido literal y metafórico— se instala en la vida de ambas, pero Jesusa no está convencida, ensaya su proverbial indignación y responde con hostilidad: le recrimina a la escritora que esos encuentros le roban el poco tiempo de que dispone para las tareas domésticas. Para completar, la “invitada” le usa la electricidad para enchufar una enorme grabadora de voz, “animal” que al final Poniatowska desechará al percibir que de algún modo se interpone entre las dos.^[8] En “Vida y muerte de Jesusa” se reafirma algo que uno puede leer en la novela: no hay en Jesusa el más mínimo gesto de sometimiento a la moral imperante para las mujeres pobres de su tiempo, ni a las expectativas de clase de su oyente-transcriptora, así como tampoco se percibe en Poniatowska la voluntad de disciplinar el pensamiento de su interlocutora. Lo que prima es el deseo de llevar a la literatura y, mediante ella, a los oídos de otros, la singularidad de una voz: su verdad. Si la vida de Jesusa es extraordinaria, lo es por su capacidad manifiesta de, en términos nietzscheanos, dar estilo a su carácter, es decir, forjar una identidad ética asentada en valores como el coraje, la frontalidad, la autonomía y la creatividad. Al escribirlo, ese estilo se enriquece con las

estrategias narrativas que el oficio de cronista le provee a la novelista; en esa amalgama de recursos vitales y literarios se fraguan la potencia del personaje y de la historia narrada, la fascinación que ejercen y el efecto de verdad que producen en quien lee. Por eso no sería justo para *Hasta no verte Jesús mío*, ni para muchas de las novelas de su tipo que le son contemporáneas, adoptar una perspectiva moral respecto de la oralidad, invirtiendo el prejuicio letrado al que me referí al comienzo de estas páginas. Raúl Dorra observó lúcidamente que la exaltación de los valores de la oralidad respecto de los de la escritura conlleva, en realidad, un cierto menosprecio de la primera:

Nuestros teóricos de la oralidad son, me parece, demasiado proclives a la moralización de su objeto, moralización de la que no se deriva realmente una ética sino más bien una perturbación de la teoría. Es como si el teórico estuviera preso de un mecanismo metonímico que convierte la confrontación conceptual escritura-oralidad en una oposición ideológica que lo impulsa a ver en la segunda a una víctima de los abusos de la primera y a ponerse, por lo tanto, afectivamente del lado de aquella. No es raro, entonces, que se nos muestre a la escritura como un instrumento perverso dedicado a profanar toda pureza y a urdir toda desgracia. (Dorra 84)

Uno de los rasgos que definen a las escrituras de las hablas es precisamente su distancia respecto de este tipo de apropiaciones moralizantes. Si, en efecto, hay un trabajo de experimentación en ellas, este se asienta en su tenaz renuencia tanto al común recelo que

subvalora la oralidad, considerándola un registro menor, como a su contracara, la sobrevaloración bienpensante que, como argumenta Dorra, encubre una forma sutil de desdén. Y aunque existen diversas claves para pensar esa resistencia —entre las que ocupan un lugar nada menor la búsqueda de un lenguaje híbrido que abraza la flexibilidad propia de la enunciación oral y los procedimientos técnicos de la composición verbal escrita, y la valoración de la materialidad del lenguaje en dimensión sonora y gráfica—, un núcleo fundamental, sobre el que me voy a detener a continuación, es la afinidad intelectual y afectiva con lo que llamaré una ética de la escucha.

A la escucha

La oralidad tiene aquí, entonces, al menos dos dimensiones: es la materia acontecimental que hace posible la escritura —una performance que no “entra” por completo en el texto escrito, aunque sí lo hace oblicua y fragmentariamente—, y es, en buena medida, efecto de un conjunto de circunstancias que enmarcan y atraviesan el acto de interlocución, entre ellas, de modo crucial, la escucha, entendida como procedimiento literario y como perspectiva ética respecto de la relación con el otro. Jean-Luc Nancy observa que el verbo “escuchar” (en latín, *auscultare*) implica el uso de un órgano sensorial, el oído (*auris*) pero también cierta idea de atención

contenida en su terminación (-culto), de valor intensivo y frecuentativo. “Escuchar es aguzar el oído [...], una intensificación y una preocupación, una curiosidad o una inquietud” (16). La atención es una forma de conocer, de amar y también de actuar sobre los otros. En *El juego de los ojos*, tercer tomo de su autobiografía, Elías Canetti reflexiona también sobre los poderes de la escucha al rememorar las conversaciones que tenía con su gran amigo Hermann Broch. Su escucha, recuerda, era atenta, silenciosa, y tenía sorprendentes poderes ascéticos.

Resulta sobrecogedor ver cuántas cosas puede uno llegar a decir de sí mismo; cuanto más lejos se atreve uno a ir, cuanto más se pierde, tanto mayor es la cantidad de cosas que afluyen, de debajo de la tierra brotan las fuentes cálidas y uno es un paisaje de géiseres [...] ‘Seas quien seas, digas lo que digas, entra, eres mi invitado, permanece aquí cuanto tiempo desees, vuelve, iquédate para siempre!’. (Canetti, *El juego* s/p)

La escucha aparece, por un lado, como hospitalidad que produce — hace hablar, germina memoria— y, por otro, como espera y apertura a la singularidad de una voz —a su tono, su color, su cadencia—, para que todos esos rasgos “migren” a los textos gracias a un conjunto de procedimientos. Prestar atención es, observa Aira en “El sultán”, “esa forma de amor que se adapta a un estilo, es decir a otro” (28). Ahora bien, la escucha, como la voz, es un puente de comunicación al tiempo que una experiencia de radical ajenidad; escuchar es también atender

a lo que no se puede oír, a lo que inevitablemente se nos escapa. En *Maldición eterna a quien lea estas páginas* y en *Sangre de amor correspondido*, las dos novelas que Puig escribió a partir de la conversación con “informantes” cuyas lenguas maternas eran el inglés y el portugués, respectivamente, esa doble dimensión se hace muy evidente: la cercanía de los cuerpos que hablan está unida a la distancia de una cultura no compartida. Aunque el procedimiento utilizado haya sido diferente en cada caso, en ambos experimentos el escritor decidió enfrentar el desafío de incorporar voces de sujetos cuyo idioma conocía de modo superficial. La crítica observó más de una vez que en ellas el escritor despliega unas hablas enrarecidas, artificiosas, distantes de la oralidad fluida y natural de sus primeras novelas (Cabrera 71). En un artículo dedicado a *Sangre de amor correspondido*, Guillermina Torres detecta la voluntad de crear una lengua en la que se pueda vivenciar lo extranjero; argumenta que se trata de una suerte de “novela traducida” que deja entrever la presencia del antecedente en portugués a través de un conjunto de operaciones específicas, como la no traducción de los nombres propios, el uso de los pronombres de tercera persona y la presencia de sufijos diminutivos. Con estas estrategias, sostiene Torres, el escritor apuesta por una obra en español que señala su propia alteridad (785). El propio Puig, refiriéndose al proceso compositivo, reconoció el desafío que implicaba modelar la lengua de un personaje anglófono.

Me basé en un personaje real neoyorquino y tomé notas de lo que decía, durante meses. Junté cerca de doscientas páginas de diálogos, pero en inglés. Yo siempre me he servido del lenguaje de los personajes como vehículo de psicología, de caracterización. Cómo voy a resolver este dilema, está por verse. (Romero 171)

En el caso de *Sangre...* el procedimiento fue algo diferente, porque Puig la compuso a partir de grabaciones de entrevistas que luego transcribió y reelaboró metódicamente, según se desprende de los materiales de archivo —cintas, desgrabaciones de las conversaciones, pre-textos prerredaccionales, pre-textos redaccionales en portugués y en español— (Torres 785). La diferencia entre ambos modos de mediación —es decir, entre la anotación a mano alzada y la grabación— podría estar ligada al foco de atención del escritor: mientras que en *Maldición eterna a quien lea estas páginas* el interés estuvo centrado en la vida neoyorkina de un joven norteamericano, en su mirada sobre la dureza de la ciudad, en el caso de *Sangre de amor correspondido* la intención fue registrar un habla, con la mirada y el oído puestos más en la textura y el color de las imágenes que en aquello que el narrador tenía efectivamente para contar. En una entrevista que le hizo María Esther Gilio en 1980, poco después de la aparición del libro, Puig se detuvo en esa experiencia de escritura y en la relación que estableció con su interlocutor, quien le despertó, pese a la distancia sociocultural que había entre ambos, “una enorme empatía”. Al igual que Poniatowska, Puig confiesa que lo fascinó la voz del albañil y la riqueza de sus expresiones: “Siempre había en su

lenguaje, un desvío, un trabajo metafórico [...] eso me llamó la atención y quise registrar su habla, tratar de captar su lenguaje, sin pensar que además había en ese hombre una historia. Y menos aun que esa historia podía transformarse en una novela” (Romero 240). Tanto Puig como Poniatowska evocan y analizan, además, la actitud de sus interlocutores en relación con la redacción del libro. En el caso del primero, la tarea fluye sin mayores inconvenientes; el joven albañil no ofrece resistencia a la grabación; al contrario, la conversación le permite, por un lado, aliviar la angustia que le generaba su precaria situación material y, por otro, el acuerdo económico que el escritor le ofrece le permite resolver concretamente sus problemas.

Él me contó cómo estaba perdiendo su casa, la casa de su madre. Entonces yo le propuse un contrato; él, a cambio de las sesiones de conversación, recibiría una parte de los derechos del libro. Pero con el problema de la casa yo terminé dándole el dinero para comprar otra. Él la buscó, yo la vi, me pareció buen precio y así le pagué. Es decir que para él fue como un cuento de hadas. (Romero 240)

En la rememoración de Poniatowska, en cambio, las cosas no resultan tan idílicas. Josefina entiende enseguida que Elena está sacando un rédito a costa suya y opone resistencia, con frecuencia la hace esperar, e incluso la evita. “¡Allá usted y su interés! ¡Usted vendrá a verme mientras pueda sacarme lo que le interesa, después, ni sus luces! Así es siempre: ¡todos tratan de sacarle raja al otro!” (49). La escritora

sufre con cada evasiva, teme que Josefina le corte “como a un novio indeseable” (40), entonces intenta “comprar” el tiempo de su narradora ayudándola —mal, por supuesto— con las tareas de la casa: procura “ablandar” en aceite los overoles de la imprenta donde Josefina trabaja, la acompaña a la carnicería a buscar comida para alimentar perros y gatos, saca a las gallinas a asolearse en la azotea. Más allá de lo anecdótico —que en la crónica es, gracias a la destreza de Poniatowska, colorido y novelesco—, el relato del encuentro permite entender la dimensión ética y política de la escucha, en tanto la lleva a un terreno vital que excede en mucho la acción de recibir un relato. Sin embargo, abrir un espacio para la escucha no implica, en este caso ni en ninguna de las obras colaborativas a las que me referí aquí, que esté garantizada la transmisión plena. Toda conversación aloja inevitablemente la extrañeza, la no coincidencia de visiones del mundo, las más variadas formas de la incomunicación y el rechazo. Por eso en la crónica cumple un papel tan central la escena del encuentro:

En ese cuartito casi siempre en penumbra, en medio de los chillidos de los niños de las otras viviendas, los portazos, el vocerío y el radio a todo volumen, los miércoles en la tarde a la hora en que cae el sol y el cielo azul cambia a naranja, surgió otra vida, la de la Jesusa Palancares, la pasada y la que ahora revivía al contarla. (Poniatowska, “Vida y muerte” 44)

Por obra del diamante de la voz se hace presente el pasado, y esa aparición fantasmática es transferida al texto —como puede testimoniar cualquiera que se haya sumergido en *Hasta no verte Jesús mío*—, pero no sin antes pasar por el cuerpo de la escritora, que anota en su crónica: “Mientras ella hablaba surgían las imágenes y me producían una gran alegría. Me sentía fuerte de todo lo que no he vivido. Llegaba a mi casa y les decía: ‘Saben, algo está naciendo en mí, algo nuevo que antes no existía’” (43). Durante meses, Poniatowska concilió el sueño pensando en la Jesusa. “La oía dentro de mí, como cuando de niña una vez acostada, oía en la noche que crecía. ‘Sé que crezco porque oigo que mis huesos truenan casi imperceptiblemente’. Mi madre reía. Crecer para mí era de vida o muerte. Mi abuela reía. La Jesusa reía dentro de mí; ia veces con sorna, a veces me dolía! (43-44). La imagen del crecimiento da cuenta de esa intensidad que la crónica recupera al narrar los encuentros. El tiempo se espesa en la conversación, se abre al pasado y al futuro, entra en ebullición. Son los géiseres de los que habla Canetti al recordar a Broch. Poniatowska concluye: “Siempre, siempre me hizo sentir más viva” (44). Hay en ese pasaje de la crónica el germen de una idea que podría servir para leer toda esta tradición de textos escritos a partir de la escucha: lo que acontece allí es la incorporación de otro a través de la palabra-voz, y la sensación de resonancia de esa voz al interior de quien escribe. En las experimentaciones más recientes, como la de Zelko, por ejemplo, sucede algo muy singular con esa resonancia: al evitar el uso de tecnologías de grabación, se instituye a la escucha como fuente única

de la creación en tanto solo se escribe lo que se es capaz de escuchar, lo que sobrevive al acto performático de la narración. Como la memoria, efecto del olvido, la redacción es el resultado de una pérdida que para el artista debe ser necesariamente irrecuperable. Se rescata así un rasgo central de la palabra oral, que es el de estar destinada a deshilacharse, fragmentarse, perderse parcialmente en su llegada al oído de otro. Esa fulgurante precariedad del habla se asienta, por un lado, en la ausencia de un antecedente formal —la lengua es una ficción saussureana, desliza Barthes en *Cómo vivir juntos*—, y, por otro, en el hecho de que la oralidad esté mucho más sometida que la escritura a la inconstancia del entorno —cualquier interrupción, cualquier olvido, se integran a ella de inmediato—: el aquí y ahora quedan, por decirlo de algún modo, grabados a fuego en su superficie. Por eso en ella el lenguaje se nos aparece como un organismo vivo, y en esa vitalidad reside esa forma de “verdad” a la que aludí al comienzo: una verdad ligera, casual, contingente; una verdad cuya emergencia depende en gran medida del fracaso del plan discursivo. Esa misteriosa verdad del lenguaje que sorprende al propio emisor es la piedra filosofal de las experimentaciones literarias con las hablas: convierte en oro esa montaña de hojarasca lingüística que llamamos oralidad. Así como quien escribe en soledad descubre, al ponerse a escribir, algo de sí que no sabía que sabía, así también le sucede a quien cuenta su propia vida, ya sea a un analista o a alguien que tiene deseos de escribirla.^[9] Para terminar, dos prevenciones sobre la escucha que parecen relevantes para seguir leyendo estos

materiales y que abren, a su vez, posibles líneas de análisis. La primera: como en el acto de escucha psicoanalítica, la escucha literaria descompone los roles implícitos en el acto de escuchar, que ya no se consideran fijos —de un lado, los que dicen, confían, confiesen; del otro, los que escuchan, callan, juzgan—. La escucha de quien escribe es activa y productiva, tiene un lugar preciso en el juego del deseo, del que todo lenguaje es teatro. “La escucha habla” dicen Barthes y Havas en “Ascolto” (986); “la escucha escribe” dirán quienes hacen literatura con el oído. Y esta prevención nos lleva a la segunda: en las escrituras del habla, la escucha definirá el género: habrá novela, biografía, autobiografía, poema, no ficción, testimonio o ensayo testimonial de acuerdo con carácter de la escucha de quien escribe (dime cómo escuchas y te diré qué escribes). La escucha literaria convertirá en obra las hablas que toque. Y la literatura, por su parte, convertirá a las hablas en un modo de pensamiento de la vida como experiencia inexorablemente común, compartida.

Obras citadas

Aira, César. “El sultán”. *Paradoxa*, año VI, nº 6, 1991, pp. 27-29.

Barnet, Miguel. *Biografía de un cimarrón*. Barcelona, Ediciones Ariel, 1968.

- . *Canción de Rachel*. México, Alfaguara, 1996.
- . “La novela-testimonio: socio-literatura”. *La canción de Rachel*. Barcelona, Laia, 1979.
- Barthes, Roland. “Del habla a la escritura”. *El grano de la voz*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.
- y Roland Havas. “Ascolto”. *Orale/Scritto*. AAVV. *Enciclopedia Einaudi*. Turín, Einaudi, 1982.
- Cabrera, Delfina. “La traducción de la voz: Una lectura de *Maldición eterna a quien lea estas páginas* de Manuel Puig”. *Orbis Tertius*, vol. XX, n° 21, 2015, pp. 70-77.
- Canetti, Elías. *El juego de los ojos. Obra completa V*. ePub ed. Barcelona, De Bolsillo, 2005.
- Cocimano, Gabriel. “La tradición oral latinoamericana. Las voces anónimas del continente caliente”. *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, vol. 8, núm. 16, 2006, pp. 23-36.
- Dorra, Raúl. “¿Grafocentrismo o fonocentrismo? (Notas para un estudio de la oralidad)”. *Sobre palabras*. Córdoba, Alción, 2008.
- Fontana, Patricio. “El hipo del pianista. Voz, cuerpo y conversación en *Opus Gelber*, de Leila Guerriero”.

Cuadernos Lírico, 22, 2021, pp. 1-14.

García, Gustavo V. *La literatura testimonial latinoamericana: (re)presentación y (auto)construcción del sujeto subalterno*. Madrid, Pliegos, 2003.

Han, Byung-Chul. *La expulsión de lo distinto*. Barcelona, Herder, 2017.

Kartun, Mauricio. “Mauricio Kartun: ‘El teatro sigue teniendo la energía de la orgía original, hay que hacerlo entre varios’”. *Infobae*, 22 de septiembre de 2017, <https://www.infobae.com/cultura/2017/09/22/mauricio-kartun-el-teatro-sigue-teniendo-la-energia-de-la-orgia-original-hay-que-hacerlo-entre-varios/>

———. *Escritos. 1975-2005*. Buenos Aires, Colihue, 2014.

Lewis, Oscar. *Los hijos de Sánchez*. Ciudad de México, Grijalbo, 1961.

Lienhard, Martín (coord.). *La memoria popular y sus transformaciones*. Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2000.

Moraña, Mabel. “Documentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX”. *Momentos críticos: Literatura y cultura en América Latina*. Bogotá, Universidad de los Andes, 2018.

——— y María Rosa Olivera-Williams (eds.). *El salto de Minerva: intelectuales, género y Estado en América*. Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2005.

Moreno, María. “Entre nos. Apuntes para una teoría de la entrevista”. *Vida de vivos. Conversaciones incidentales y retratos sin retocar*. Buenos Aires, Sudamericana, 2005.

———. “Doble casetera”. *Radar*. *Página 12*, 24 de octubre de 2010.

Nancy, Jean-Luc. *A la escucha*. Buenos Aires, Amorrortu, 2022.

Podlubne, Judith y Julieta Yelin. “¿Cómo se cuenta una vida? El retorno de lo biográfico en la literatura rioplatense contemporánea”. *Cuadernos Lírico*, 22, 2021, pp. 1-9.

Poniatowska, Elena. “Vida y muerte de Jesusa”. *Luz y luna, las lunitas*. Ciudad de México, Era, 1994.

———. *Hasta no verte Jesús mío*. Madrid, Alianza, 2014.

Rivera Garza, Cristina. *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Ciudad de México, Tusquets, 2013.

Rolnik, Suely. *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires, Tinta Limón, 2019.

- Romero, Julia (comp.). *Puig por Puig. Imágenes de un escritor*. Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2006.
- Torres, María Guillermina. “Sangre de amor correspondido, una novela traducida. Traducción y experiencia de lo extranjero en el exilio brasileño de Manuel Puig”. *Revista chilena de literatura*, 104, 2021, pp. 781-808.
- Vich, Víctor y Virginia Zabala. *Oralidad y poder. Herramientas metodológicas*. Bogotá, Norma, 2004.
- Yelin, Julieta. “Escritura de vidas. Barthes y la animalidad”. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. 9, n° 19, 2020, pp. 218-228.
- . “Los más comunes secretos. Vida y escritura en el último Foucault”. *Boletín*, n° 20, 2020, pp. 197-206.
- . “Vidas reunidas. Sobre las Ediciones Urgentes del proyecto Reunión, de Dani Zelko (2017-2021)”. *Heterotopías*, n° 9, 2022, pp. 1-16, <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/38158>
- . “El teatro de lo imaginario en el Barthes de los setenta”. *Theory Now*, vol.7, n° 2, 2024.

¹ Sobre este punto pueden verse mis trabajos “Escritura de vidas. Barthes y la animalidad” (2020), “Los más comunes secretos. Vida y escritura en el último Foucault” (2020) y “El teatro de lo imaginario en el Barthes de los setenta” (2024). [>>](#)

² Para un desarrollo de la hipótesis de un “retorno” de lo biográfico en nuestro continente, véase “¿Cómo se cuenta una vida? El retorno de lo biográfico en la literatura rioplatense contemporánea” (Podlubne y Yelin). [>>](#)

³ Sobre este asunto puede verse Fontana. [>>](#)

⁴ En la página del proyecto Reunión, Zelko presenta a la serie de este modo: “A partir de 2017 Reunión deja de moverse al azar y empieza a trabajar con personas y comunidades que están siendo construidas como enemigas públicas y que sufren situaciones de violencia atroz: asesinatos, desalojos, criminalización, estigmatización. Se interviene en momentos concretos de duelo y tensión en los que la índole del poder colisiona con la potencia de vida de las contra-hegemonías. [>>](#)

⁵ Sobre este asunto, véase “Vidas reunidas. Sobre las Ediciones Urgentes del proyecto Reunión, de Dani Zelko (2017-2021)” (Yelin 2022). [>>](#)

⁶ Cabe aclarar aquí un hecho evidente: en los casos que acabo de mencionar, la función autor no es compartida sino que se atribuye enteramente a quien redactó las páginas. Ni Jesusa Palancares ni Josemar figuran en las tapas de los respectivos libros. En este sentido, podría hablarse de una apropiación editorial, pero, insisto, me interesa pensar qué sucede al interior de los textos, donde, hipotetizo, prima un movimiento de desapropiación. [>>](#)

⁷ En *La expulsión de lo distinto*, Byung Chul Han refuta, a este respecto, las tesis de Derrida sobre el fonocentrismo de la metafísica occidental. Argumenta que estas, al suponer que “la voz es un lugar privilegiado para una presencia de ánimo inmediata y para la presencia inmediata en general, y que la voz tiene una peculiar proximidad con el sentido y con el logos, ignoran por completo la exterioridad de la voz. Al igual que la mirada, la voz es un medio que mina justamente la presencia de ánimo, la transparencia para sí mismo, y que inscribe en el yo lo totalmente distinto, lo desconocido, lo siniestro y desapacible” (86). >>

⁸ “Pretendí enchufar mi grabadora: casi un féretro azul marino con una bocinota como de salón de baile y Jesusa protestó: ‘¿Usted me va a pagar mi luz? No ¿verdad? ¿Qué no ve que me está robando la electricidad?’. Después cedió: ‘¿Dónde va usted a poner su animal? Tendré que mover este mugrero’” (Poniatowska, “Vida y muerte” 40). Con todo, diría que la novela se inscribe en la llamada tradición del grabador porque este ciertamente funciona como ilusión procedimental: si la escritora emprende el proyecto es porque cree que podrá registrar y trasladar a su escritura la particularísima voz de Jesusa. >>

⁹ Moreno analiza ese tipo de “verdad” cuando se refiere a la sorpresa, que relaciona con lo que la psicoanalista Graciela Brodsky llama “principio de imprevisibilidad”: “Cuando en un análisis nada sucede como estaba previsto es porque las cosas andan bien. El saber ordenado bajo la forma de la previsión sólo da lugar a la sorpresa cuando falla, de ahí la afinidad de la sorpresa con la verdad”. Moreno comenta: “Para mí la mejor entrevista es aquella donde el entrevistado dice algo que no sabía que sabía y es el primero en sorprenderse. El segundo sería el entrevistador. Porque la mejor pregunta es la que no se sabe de dónde nos llega y, recién por lo que provoca, descubrimos que era la pregunta adecuada hecha en el momento adecuado” (“Entre nos” 13, 15). >>

Rodrigo Montenegro, *INHUS (UNdMP - CONICET); UNdMP*

Escrituras especulares: modos del ser y del pensamiento en la comunidad literaria

ἔπειδ᾽ ἂν πᾶσαν πόλιν ὁρώμεν κοινωνίαν

Aristóteles, *Política*.

J'ai parlé de communauté comme existante: Nietzsche y rapporta ses affirmations mais demeura seul.

Bataille, *L'expérience intérieure*

... l'extase (la communauté) arrive à l'être singulier.)

Nancy, *La Communauté désœuvrée*

L'Irreparabile non è né un'essenza né un'esistenza, né una sostanza né una qualità, né un possibile né un necessario. Esso non è propriamente una modalità dell'essere, ma è l'essere che già sempre si dà nelle modalità, è le sue modalità.

Agamben, *La comunità che viene*

... pensar el tema de la comunidad, del estar en común de la literatura, aquí y ahora, es una idea desaconsejable.

Tabarovsky, *Literatura de izquierda*

I, 1 (uno)

A todas luces el pensamiento sobre la comunidad puede rastrearse desde antiguo en los textos de la cultura occidental, sobre todo cuando se lo considera parte de un proceso que ha expandido sus diálogos y fronteras hasta colonizar vastas regiones del continente americano. Las modulaciones de este elusivo concepto se leen en el sinuoso recorrido que va desde las primeras líneas de la *Política* hasta sus apropiaciones modernas y derivas contemporáneas, en las que al problema se enlazan reflexiones sobre la alteridad o teorías de la militancia política, para incluso postularse como un anacrónico regreso a la “filosofía primera”. Más allá de estas declinaciones, en ocasiones antagónicas, proyectar la larga duración de esta obstinación permitiría advertir que, desde el momento en que fue posible una reflexión sistemática sobre la *vida* en la *polis*, la comunidad delineó su preeminencia ontológica, incluso hasta erigirse como contraste frente a definiciones demasiado transidas de positividad o fuerza legal. En este preciso sentido, el pensamiento comunitario —a contrapelo de las articulaciones del *socius*— correría una suerte extraña, la de componer una serie de paradojas involucradas en la

trama metafísica para, en última instancia, estremecer los modos en que ese pensamiento toma forma, adviene al lenguaje y es nombrado. Si *Πολιτικά* y *Κοινωνία* articulan conceptos que fundan una tradición —y se comprometen en la definición de ámbitos específicos de las ciencias especulativas o cognoscitivas en los textos de Platón y Aristóteles—, entonces es posible advertir lo que se encuentra en juego al avanzar sobre su consideración, sobre todo, al hilvanar dicha especulación con los contornos que definen al *ἄνθρωπος* como el animal que habita en la *polis*. Si cabe insistir no solo en la arqueología (y fisonomía) de los nuevos pensamientos comunitarios, sino en la materialidad conceptual que los ha catalizado, es porque en ellos parece encontrarse la posibilidad —en germen o manifiesta— de ir más allá de la escala antrópica, de trasvasar las series metafísicas que han sedimentado en la arquitectura discursiva de los *studia humanitatis*.

No obstante, una de las perspectivas que ha orientado la reflexión en torno al problema comunitario se encuentra en la filosofía política entendida en un horizonte de trascendencia. Tal como ha señalado Daniel Alvaro (“Ontología”) la modernidad habría cristalizado una formulación antagónica entre comunidad y sociedad, gradiente conceptual que señalaría la distancia que media entre la filosofía de Hobbes y Marx, hasta llegar a la distinción de Tönnies en el inicio del siglo XX. En esta lectura, el contractualismo habría propiciado el olvido de la preeminencia ontológica de la comunidad en vistas a una

sociedad de individuos necesariamente legislada, dispuesta a evitar los riesgos del Leviatán y, en consecuencia, garantizar las bases del liberalismo. Como contrapartida, el materialismo histórico habría articulado una reflexión sobre el devenir de ese entramado social, máquina político-económica que Marx identificó con el Estado burgués, al tiempo que postulaba el porvenir de la utopía comunitaria proyectada como conclusión de la lucha de clases, es decir, en el advenimiento de relaciones sociales no alienadas ni sujetas a la voluntad de dominio. Los trabajos de Alvaro (“Notas”) recorren la historicidad de esa oposición para demarcar, a la luz de los textos marxianos, su proyección sobre el problema de la comunidad y lo común. Con todo, resulta evidente que este itinerario, no exento de polémicas y conflagraciones en cada momento y lugar de la historia, conduce una de las posibles perspectivas en torno al problema; de hecho, *Comunología* de Nicolás Vilela ha actualizado este debate para el contexto argentino. Así, de Aristóteles a Perón, la filosofía política parece haber considerado que el problema de la comunidad era el de su organización.

En una modulación que se aleja de la primacía sociopolítica, el problema ha sido señalado por Mónica Cragolini para enfatizar su declinación ontológica, más específicamente como crítica a la metafísica. Es en esta línea donde parece encontrarse la singularidad de “las nuevas formas de pensar la comunidad” (“Extrañas” 52) emergentes en el siglo XX, cuyos antecedentes se encontrarían en

Nietzsche, luego en Georges Bataille —quien explícitamente postuló su lazo comunal con el filósofo alemán en su ensayo de 1943, *La experiencia interior*—, para expandirse en los textos de Jean-Luc Nancy, Maurice Blanchot, Giorgio Agamben, Roberto Esposito entre otros autores. A partir de esta trama conceptual, la consideración de Cragolini sobre los textos nietzscheanos reconoce una crítica a la metafísica que, conjugada con la jovialidad del pensamiento, apuntaría hacia una zona donde el humanismo clásico es trasvasado —y que la noción de *Übermensch* orientaría—, al tiempo que hace inestable la ancestral escisión entre el trabajo filosófico y la ficción. De ahí que, tal como señalan comentaristas actuales de la obra de Nietzsche, resulta crucial advertir que este pensamiento no se limita al desmontaje de la moral y la teología, sino que propone una crítica radical que afecta las nociones de verdad y mentira.^[1]

Es en este contexto que la ficción adquiere una singular relevancia como modo del pensar al realizar la inversión del platonismo anticipada por Nietzsche y corroborada por Gilles Deleuze en *Lógica del sentido*. Porque es la experimentación literaria la que actúa en la composición de imágenes del pensamiento expresivas y consistentes más allá de la soberanía de la *mimesis*, y obliga, por lo tanto, a recalibrar la tradición del pensamiento comunitario. No es casual que Deleuze sostenga en uno de los apéndices de su “ensayo de novela lógica y psicoanalítica” (23) una equivalencia entre Joyce y Nietzsche, esto es, entre el experimentalismo del texto literario y la crítica a la

metafísica. La posibilidad de encontrar procedimientos para potenciar el perspectivismo, multiplicar y fragmentar la narración son modos de una agresión que los *simulacros* dirigen al esencialismo de las Ideas para descentrar la semejanza de lo Mismo e introducir el caos en el centro de la filosofía platónica. Así, sostiene Deleuze, la obra de arte “aparece [...] realmente como experimentación” (*Lógica* 262), es decir, como una multiplicación de los simulacros que, en coincidencia con el legado nietzscheano, destruyen el método de la división entre especies y revoca la jerarquía entre original y copia. En la inversión del platonismo subyace la potencia afirmativa de los “*simulacros-fantasmas*” (*Lógica* 258) que acorralan al filósofo contra el fondo de la caverna para demostrar, con Nietzsche, que “detrás de cada caverna [hay] otra que se abre, más profunda aún, y por debajo de cada superficie un mundo subterráneo más vasto, más extraño” (Nietzsche 570). Al dar por tierra el proyecto que permite distinguir (y dividir) linajes de imágenes —entre lo puro y lo impuro, lo auténtico y lo inauténtico, lo animado y lo inanimado, lo verdadero y lo falso— se conmueve, por tanto, la noción de Semejanza que funciona como parámetro tanto de la *mimesis* como del método de la división, que siglos más tarde se acoplará a la teología cristiana. Esta pérdida de la semejanza entre dios y sus criaturas —garantía teológica del anatropismo creacionista— es reemplazada por simulacros sin conexión con una “existencia moral” y, en su lugar, abiertos a una “existencia estética” (Deleuze 259). Deleuze demuestra que la experiencia sensible y la teoría del arte ofrecen pruebas de la potencia

de los simulacros, en tanto el arte literario crea una materia propicia para corroborar la fractura de la *mimesis* y el advenimiento de la *expresión*, en especial en los textos experimentales de la modernidad literaria. Al quebrarse el imperio de la Semejanza y de lo Mismo, Deleuze sugería que no hay nada en común entre los simulacros, solo *resonancia*; en este punto, la fractura con la metafísica platónica se hace ostensible. Desde *El político* platónico pasando por la *Política* aristotélica, para luego cristalizar en el catequismo cristiano, la Semejanza de lo Mismo opera una naturalización de las esencias, al dividir formas y agrupar especies orienta la educación *común* que el soberano imparte “con miras a algún bien” (Aristóteles 45). Esta es la gran paradoja: la inversión del platonismo desplaza la existencia de esa semejanza, así como el punto de vista antrópico naturalmente privilegiado. La lectura deleuziana sugiere que la semejanza pervive, aunque como “efecto exterior del simulacro” (263), construida sobre una multiplicidad indeterminada de resonancias y series divergentes. Lo común ya no se produce como constatación de una esencia cuyas copias coinciden en imagen y semejanza con el original; la inversión del platonismo implica que la semejanza —el elemento que permite juzgar lo común entre los linajes— encierra una diferencia interiorizada y, por lo tanto, irreductible. Esta subversión del canon platónico que Deleuze recoge de Nietzsche se compromete en la tarea de una filosofía del porvenir en vistas a “instaurar un caos que crea” (267). Los *simulacros-fantasmas* de la literatura experimental —de Joyce a Pablo Farrés— constituyen un caso privilegiado de esos

efectos desbordantes de la escritura; imágenes que “lo que pretenden, el objeto, la cualidad, etc., lo pretenden por debajo, a favor de una agresión, de una insinuación, de una subversión, ‘contra el padre’ y sin pasar por la Idea” (258). Deleuze señala, en coincidencia con Jacques Derrida, que “la *escritura* es un simulacro [...] por cuanto pretende apoderarse del logos con violencia y engaño” (258). A la luz de este legado *fantasmático* es posible corroborar hasta qué punto los experimentos conceptuales que toman como tarea discurrir en torno a la comunidad encuentran —en el espacio de una distancia infinita entre el ser singular y el logos del padre Político— una escritura (y un pensamiento) del Afuera; experiencia que, al decir de Michel Foucault, “escapa al modo de ser del discurso —es decir, a la dinastía de la representación” (*El pensamiento* 12).

II, 2 (dos)

Al desplazar la reflexión política hacia la declinación ontológica, al entender que esta ontología debería postularse como un experimento fantasmático, los textos en torno a la comunidad podrían nombrarse como *escrituras especulares*, en ocasiones decididamente *espectrales*, inscriptos en una genealogía que ensaya interdicciones a la metafísica del sujeto, al logocentrismo, al orden discursivo, y para hacerlo recurren a imágenes conceptuales y procedimientos —como el uso del fragmento y la ficcionalización— que bien pueden

considerarse en la tradición del experimentalismo. Esta conjunción no es una mera coincidencia. Desde Bataille, por lo menos, la escritura crítica y literaria ha oficiado como línea de fuga de una discursividad petrificada, justamente por colocarse en el terreno de las incertezas del fantasma y el experimento. En este sentido, las escrituras comunitarias en su flexión especular no pueden encorsetarse ni medirse contra el fondo de una política instrumental, tampoco como meras meditaciones epistemológicas sobre los límites del conocimiento o las posibilidades de una metafísica académica (demasiado humana). Por el contrario, al asediar el enigma comunitario despliegan un campo de experimentación que es tanto conceptual como *poiético*; en él, la *escritura espectral* da lugar a modos del ser que no pueden pensarse sino en la constatación de una radical alteridad, ya sea por alianza o contagio, apertura o exposición entre cuerpos y lenguajes que afectan y son afectados. Así, el plano de composición comunitaria puede conjeturarse como una especulación que, sin embargo, despliega fisonomías y singularidades irreductibles, ya se trate de los contornos borrosos de un rostro, los pulsos de un estilo literario o las derivas de una experimentación que tiende hacia lo *extra-humano*. Por esto, quizás sea la materialidad de ciertas escrituras la que ofrezca una posibilidad para deshacer los códigos reglados por la captura de una metafísica clásica y su sedimento antropológico. El problema, entonces, es cómo otorgar espacialidad y consistencia a la exterioridad del sentido de los *simulacros-fantasmas*, especialmente cuando la escritura investiga en qué

consiste un cuerpo, una singularidad, una comunidad. ¿Qué acontece cuando la escritura y la lectura se desquician; cuando los personajes conceptuales abren un territorio inexplorado que desestabiliza cualquier preconcepto sobre el ser-en-común? Como sucede, por caso, en la novelística de Farrés o Tabarovsky.

Esta *extrañeza* del sentido ha propiciado formas del ser y de la escritura que, en lugar de corroborar las certezas de un sujeto recluso en la episteme mimética de las semejanzas, da lugar a una paradójica comunidad de seres singulares que vierten esa subjetividad hacia el azar incierto de la exterioridad. Esta parece ser la constante en el corpus estudiado por Cragnolini en clave posnietzscheana, textos que se desmarcan de la antinomia esbozada por Tönnies entre *Gemeinschaft* y *Gesellschaft* (1887) para avanzar hacia una especulación donde el problema de lo común (*gemein*) emerge como conjetura en torno a la exposición y apertura del ser-singular y, por lo tanto, nunca completamente ajustado a la clausura del individuo como eje y principio del *socius*. Resulta capital advertir que, en el aura nietzscheana y sus resonancias, se forman al menos dos nuevas imágenes que Cragnolini identifica como sedimento para una especulación crítica de la metafísica occidental: “la idea de amistad (que da lugar a una lógica del don) y la idea de la comunidad de autores y lectores (que permite pensar la noción de desapropiación)” (“Extrañas” 52). Nociones que, recuperadas por la filósofa, permiten hacer visible el arco que va de Nietzsche al pensamiento comunitario

reciente, y en él la *extrañeza* de una escritura que, con valencias particulares en cada caso, desarticula el fermento de la tradición metafísica valiéndose del don —como experiencia máxima de una subjetividad abierta hacia la alteridad— y de la desapropiación de vidas y textos en una comunidad de lectoescritura; en otras palabras, en una *comunidad literaria*.

Escritura, reflexión metafísica y comunidad crean una constelación no solo filosófica sino literaria, en tanto se considere lo literario una exploración que desajusta la rigidez mimética y excede la mera fabulación, haciendo extraña la materia más común y primitiva sobre la que se deposita la arquitectura del sujeto, esto es, la lengua y sus relatos. Es precisamente este estremecimiento el que se corrobora en los textos (en apariencia) inclasificables que toman como problema la imaginación de una ontología comunitaria; restos especulares de un pensamiento que se hace *en la escritura y a través de la ficción*. Tanto Bataille como Blanchot, precursores de esta discusión, demuestran que estos modos del ser y del pensamiento se encuentran intrínsecamente vinculados con la experiencia de una comunidad literaria y, en última instancia, con la muerte —la propia o la del otro—, muy lejos de cualquier positividad sociológica; de ahí que en sus textos la exigencia comunitaria se involucre con la expiación de toda autoridad o “servidumbre dogmática” (Bataille, *La experiencia* 25). Al sustraer cualquier principio ordenador o proyectual, la paradoja comunitaria expresa el valor intransitivo de una experiencia cuya

autoridad resulta, sin embargo, del cuestionamiento de todo principio de soberanía externa a la propia experiencia. En este punto se juega gran parte del gesto batailleano, en tanto la expiación que funda este cuestionamiento reconoce, sin embargo, el diálogo con el legado nietzscheano y la cercanía de Blanchot.

Porque, en efecto, de lectura y escritura se trata; y Bataille —como escritor, también como personaje conceptual— permite calibrar los límites de un pensamiento redactado al límite de lo tolerable, composición de una amistad en la que se suprimen las jerarquías (ya sea con Blanchot, o con el grupo de la revista *Acéphale*) como principio no solo comunitario, sino teórico. Tal como advierte Surya, *La experiencia interior* —“uno de sus libros más oscuros o uno de los más bellos o elaborados” (209)— podría leerse como “la teoría de un experimento por naturaleza reticente a cualquier teorización” (209). Se advierte, entonces, que la comunidad en la genealogía nietzscheana-batailleana es una noción que tiende a escenificar problemas de método; ¿cómo describir aquello que no puede ser descrito?, ¿cómo pensar aquello que no puede ser pensado?, ¿cómo dar lugar a una experiencia y a una escritura por fuera del sujeto y la escala humana? El “no-saber”, del que apenas quedan notas, aforismos, algunas conferencias, según informa Surya, orientaría esa teoría imposible; experiencia que confronta al pensamiento con la estupidez para diseñar el método de una “filosofía negativa” (226). Sin embargo, en Bataille “la experiencia del no-saber es una

experiencia que solo el saber puede permitir” (212), argumenta Surya; por lo que no habría un desprecio por la razón, sino un deslizamiento extenuado de sus límites. Si es necesario pasar por la filosofía, entonces, será para ofrecer una cara que conduzca a la “*desmesura*” y al “*desenfreno*” (226). Lo apuntado por Surya, con especial énfasis en *La experiencia interior*, se condice con otras zonas del pensamiento batailleano, ya se trate de su reflexión económica en *La parte maldita* o, lo que resulta de particular interés, con una conceptualización del lenguaje literario. Porque la experiencia interior, en tanto forma del éxtasis en el que se abisma el sujeto, involucra el hallazgo —y esto es lo relevante— de una escritura y un método paradójicos. En este sentido, Silvio Mattoni sostiene que al “pensar la economía no desde el punto de vista de la producción de bienes, sino desde su destrucción, Bataille incluyó a la poesía entre las formas del gasto improductivo, sin finalidad, forma que socavaría la supuesta naturaleza comunicativa y utilitaria del lenguaje” (“Bataille” 7). La economía del derroche y el exceso tendría una forma privilegiada y una materia sensible en la experiencia literaria, la cual hace caer “el velo de la instrumentalidad de las palabras” (7). Al hacer extensiva esta conceptualización al pensamiento comunitario se advierte que no hay ser-en-común sin una pérdida; no hay potencia de comunidad sin la extenuación de un sujeto que se diluye en ella; no hay modos del ser sin una dispersión del lenguaje. La escritura de Bataille indicaría ese Afuera del ser y del pensar; exterioridad del logos donde la *poiesis* demuestra su potencia soberana y comunitaria, no comunicativa. Este

“gran desorden” de los campos del saber, tal como lo describe Surya, se encuentra en el centro del método Bataille para pensar experiencias que, por efecto de la dispersión del gasto improductivo, hacen “enloquecer la razón” (228) en un deslizamiento “*fuera de sí misma* (excedida [...]: *éxtasis*); hacia el *exterior* que constituye la razón también para sí misma, hacia el exceso de que no haya razón que no lleve dentro de sí, como experiencia, su propio límite” (234). Es necesario insistir: la experiencia extática —patente en poesía— implica para Bataille “el rigor de un método, la existencia de una comunidad” (*La experiencia interior* 29). Y si bien comentaristas y filósofos han reconocido la potencia del pensamiento comunitario abrevando en Bataille, pareciera no haberse corroborado la misma intensidad en sus aspectos metodológicos, en las claves de un método paradójico, incómodo y antidiscursivo que conduce todo principio teórico hacia formas de la escritura especular. Singularidad de la escritura que se resiste a convertirse en obra y proyecto y, por el contrario, adopta una lengua hermética que oscurece el principio de toda comunicación sobre su objeto de indagación. Por lo tanto, tal como advierte Surya, es esperable que toda clasificación desfallezca:

Sus libros. ¿De filósofo? Pero de una clase que pertenece poco o muy poco a la filosofía. [...] ¿De poeta? Quizá, pero que recusó la poesía (que la maldijo por insípida). En fin, ¿de escritor? Ciertamente, pero a falta de otra palabra porque no hay nada que se escriba que no esté en deuda con lo que basta llamar “literatura”. (Surya 7)

A través de esta consideración en torno a los límites de lo literario y el pensamiento filosófico, Bataille esbozaría una escritura reflexiva sobre experiencias que bordean lo incomunicable: teorización paradójica de un misticismo estático y ateo, al que se une un materialismo del cuerpo y la comunidad. Pero, sobre todo, sus textos esbozan un pensamiento que explícitamente se sitúa en el aura nietzscheana. En efecto, es Nietzsche quien proporciona el modelo para el pensamiento comunitario, tal como se corrobora en los ensayos publicados en *Acéphale*, así como en *La experiencia interior*. Desde su enigmático inicio a partir de la selección de una oximorónica cita del Zarathustra para el epígrafe, y la advocación en el “Prólogo” a la *Gaya ciencia*, Nietzsche se dispersa como una presencia fantasmática que, en diálogo, recorre el ensayo. Escribía Bataille:

En la experiencia, ya no hay existencia limitada. Un hombre no se distingue en nada de los demás: en él se pierde lo que en otros es torrencial. El mandato tan simple: “Sé ese océano”, ligado al extremo convierte al mismo tiempo a un hombre en una multitud y un desierto. Es una expresión que resume y aclara el sentido de una comunidad. Sé responder al deseo de Nietzsche hablando de una comunidad que no tiene más objeto que la experiencia (pero al designar esa comunidad, hablo de “desierto”). (*La experiencia interior* 51)

Si algo queda claro es que no es posible pensar una ontología del éxtasis sin disponer de un lenguaje que entre, de algún modo, en una esfera de conmoción subjetiva. Podría considerarse, incluso, que los

“Principios de un método y una comunidad” descritos por Bataille realizan un pensamiento que experimenta con la escritura —con el fragmento, la narración, la cita, el comentario, el tono lírico— al tiempo que delinea una experiencia que por definición (y por principio) postula una salida del sí mismo. Esta apertura hacia el Afuera —o exterioridad radical— adquiere en Bataille connotaciones polisémicas, ya se trate del encuentro con la esfera de lo sagrado, la confusión del saber y no-saber, o la salida del pensamiento hacia la literatura.^[2]

Esta centralidad de la escritura y la experiencia literaria se encuentra en la relectura dispuesta por Jean-Luc Nancy sobre el texto de Bataille, la cual recomenzaba la indagación del dilema comunitario —incluido el destino (y el fantasma) de la palabra “comunismo”— como parte de un debate coyuntural que intentaba despejar las experiencias de los Estados totalitarios del siglo XX y la “inmanencia del hombre al hombre” (23) fundante del esencialismo de sangre en la *Gemeinschaft* nazi-fascista. *La Communauté désœuvrée* (1986) contribuyó al desmontaje de esta maquinaria de muerte cuyos engranajes se apoyaban en una supuesta esencia comunal de la raza, que remitía la noción de inmanencia a los estrechos límites de la escala antrópica. En este contexto, la aportación de Nancy al debate postuló la necesidad de señalar en el *clinamen* —“inclinación del uno hacia el otro” (23)— una estrategia ontológica para la consideración del ser-en-común que, sin embargo, no ocurre entre individuos, sino

entre singularidades expuestas al éxtasis. Nancy daba con esta forma de la comunidad en una atenta lectura de los textos de Bataille, así como en su diálogo polémico con Blanchot. Y es a partir de esta conversación que esbozaba la figura del enigmático “comunismo literario” (44) —entendido como un reparto de soberanía y comunidad “en y por su escritura, su literatura” (44)—. La nominación, desplazada del centro neurálgico de un debate realizado fundamentalmente en términos ontológicos, demuestra hasta qué punto filosofía y literatura se encuentran articuladas en el ensayo de Nancy y, en consecuencia, en el *espectro* del pensamiento comunitario. Sin embargo, el énfasis sobre la dimensión ontológica ha obliterado la centralidad de la experiencia literaria, tal como la habría expresado Bataille en su propio ejercicio como escritor. Aún más, en el caso de Nancy la vindicación del quiasmo entre pensamiento y literatura no se limita a la obra batailleana, sino que puede corroborarse como una recurrencia de su reflexión.^[3] En tanto, desde su perspectiva, la literatura interviene en la composición de una ontología comunitaria al ofrecer modos del pensamiento por fuera de la filosofía, tal como sostiene en su larga conversación con Peter Engelmann (2019).

III, 3 (tres)

Algunas de las resonancias del pensamiento comunitario en Argentina, tal como fuera considerado por Nancy y Blanchot en la estela batailleana, pueden encontrarse con valencias particulares en ensayos y experimentos textuales de Damián Tabarovsky y Osvaldo Baigorria, además de los estudios y traducciones realizadas por Silvio Mattoni.^[4] Una referencia interesante al respecto se encuentra en la lectura-comentario *Georges Bataille y el erotismo* publicado por Baigorria en 2003, trabajo que propone el recorrido por algunos de los conceptos capitales del pensamiento batailleano —como son la sexualidad, el trabajo, la prohibición, la transgresión, el mal, el sadismo, la belleza, lo sagrado— los cuales diagraman, además de una constelación teórica, una poética. Esta aproximación al universo conceptual de Bataille podría ser interpretada como la vindicación literaria de una escritura paradójica. En tanto el comentario se aleja de la prosa académica y erudita para proponer, en su lugar, un perfil del autor —probable exigencia de la colección en la que se incluye el volumen— es posible encontrar sutiles intervenciones del escritor argentino diseminadas en la composición de un texto que se organiza por fragmentos, intercalando citas y glosas sin escatimar en cierto lirismo e ironía. Así, por ejemplo, el capítulo dedicado a la noción de “trabajo” se inicia: “Maldición bíblica. Mal necesario. Instrumento romano para la tortura de esclavos (del latín, *tripalium*). Años después de mayo de 1968, un panfleto de París decía: “Trabajadores

del mundo, uníos y dejad de trabajar’. Con seguridad, Bataille contribuyó involuntariamente a esa consigna” (*Georges* 27). El tono conjetural es el resultado de una interpretación que se permite imaginar líneas intertextuales entre la escena política de la revuelta y la presencia involuntaria de un pensamiento revulsivo, el cual completa y trasvasa —se diría, pervierte— la célebre sentencia del manifiesto comunista. Porque, tal como sugiere Baigorria (con Bataille), el problema del trabajo es ancestral, y solo si se percibe este linaje, que las investigaciones batailleanas exploraron más allá de toda ortodoxia, se esclarece el lugar de la fiesta y la antiproducción como acontecimientos ligados a la negación del *socius*. De hecho, su relevancia se advierte en “La hora de la fiesta”, “La orgía” y “Qué risa”, apartados dedicados a las llamadas “reglas de la transgresión”, y elaborados en un tono vacilante, entre el comentario explicativo y la erotización del ensayo. Porque cuando Baigorria decide aproximarse a la sexualidad transgresiva de la lengua literaria de Bataille y recuperar una escena orgiástica de *Historia del ojo*, no cita, sino que narra con lujo de detalles. La decisión no es menor, en tanto la orgía, punto climático del texto batailleano —como antes podría serlo del texto sadiano— figura una escena donde el erotismo de los amantes quiebra la regulación monogámica y pecaminosa para activar la circulación libertina de los cuerpos y que, en este caso, transmuta en un intercambio de textos; experiencia de lectura que, como resultado, erotiza la escritura del comentario. El Bataille de Baigorria bien puede officiar como el avatar de una vida itinerante, maldita, sintetizada en

la introducción, “Un pensador de paradojas”. El breve texto condensa en pocas páginas una narración biográfica que se inicia con las consideraciones, definiciones e impugnaciones de Heidegger, Sartre, Bretón y Blanchot para luego dar su propia semblanza en una enumeración en apariencia caótica aunque fiel a la vida y obra que se propone narrar: “Aprendiz de monje, pornógrafo, bibliotecario, comunista, libertino, editor de revistas culturales, cliente de prostíbulos, padre de familia, poeta surrealista, narrador, ensayista: los disfraces con los que él mismo construyó su leyenda han acabado por desnudarlo” (5). La multiplicidad de campos de intervención para un “pensar violento, demoledor, sorprendente” (5) adquieren en el texto de Baigorria el tono de la máscara, es decir, del personaje conceptual que ha elaborado su propia vida como fábula amoral. Imbricados con las vicisitudes de esa vida los textos batailleanos crean una coartada que, como antes Nancy o Blanchot, Baigorria recupera para experimentar modos de la narración y el comentario, sino crítico en un sentido académico, tal vez comunitario, en el que se unen objeto comentado y comentarista. Así, al recordar la declaración de un joven Bataille en la cual escritura literaria y filosofía se acercan hasta hacer difusas sus limitaciones y campos de acción, Baigorria subraya y rastrea etimológicamente esta condición paradójica: “del griego *parádoxos*: opinión lateral, paralela, de fuera o de al lado de la opinión común, dominante” (6). Este tropo del pensamiento adquiere la potencia de un *leitmotiv*, figura del lenguaje que permite atacar la representación para mostrarse como *simulacro* fraguado,

necesariamente, en la lengua, pero que indica la experiencia del límite característica del no-saber batailleano. Su relevancia es tal que Baigorria cierra el comentario citando las “palabras paradójicas” (115) con las que Bataille concluye su conferencia de Ginebra en 1953, corolario de “su viaje hacia el límite en el cual el pensamiento se enfrenta con su imposibilidad” (115).

Veinte años más tarde, Baigorria —aquel “miembro fundador de una comunidad rural de la Columbia Británica” (126), tal como reza la nota biográfica del libro sobre Bataille— publica *Según, una autobiografía* (2023). El volumen puede ser pensando como el corolario de una relación impropia con la cultura literaria intervenida por itinerarios nómades, aunque estos desplazamientos ya no se realicen en el territorio americano explorado (y narrado) en *Postales de la contracultura* (2018), sino en una experiencia de lectoescritura que regresa a la biblioteca, al espacio cerrado de un departamento urbano. La cita sin comillas que sintetizaba el programa textual de Barthes se actualiza, ahora, como experiencia autobiográfica para derrocar la centralidad del yo y desplazar los acontecimientos de una vida por sus lecturas, demostrando la plena vigencia de una poética de la cita, tal como pudo elaborarla Benjamin en el *Libro de los pasajes*. Aunque el alcance del experimento se encuentra acotado a la propia biblioteca, el libro de Baigorria se sostiene, sin embargo, en una apertura que fuga al yo hacia una comunidad ensamblada de textos, al punto de encontrar en la paráfrasis de Deleuze y Guattari

una teoría de la desapropiación textual —“el enunciado es siempre producto de un agenciamiento maquínico” (37)— estrechamente vinculada con una dimensión ontológica —“un individuo solo podría adquirir su verdadero nombre cuando se abra a las multiplicidades que lo atraviesan” (37)—. Así, frente a la pulsión autobiográfica que tiende a la identificación entre sujeto, lenguaje y experiencia, Baigorria explora una alternativa contradictoria: la vida no son las experiencias sino las lecturas, las voces de los otros afectando el ser-de-la-escritura, marcando su impropiedad. El procedimiento que funda *Según* radicaliza la dispersión de la subjetividad puesta en funcionamiento en su ensayo *Sobre Sánchez* (2012), solo que en esta ocasión los límites entre lo propio y lo ajeno actúan como experiencia de desapropiación de la materia común de la lengua, modulada a través de la paráfrasis. La falta de referencias — en principio borradas por accidente y luego como programa— unida a los comentarios, reescrituras y expansiones desorganizan la inscripción del texto en el orden discursivo que normaliza la circulación de la palabra ajena, delimitada y atribuida—; demuestran, por el contrario, su carácter de experiencia comunitaria. La autobibliografía sería, entonces, el modo experimental para narrar una vida hecha con los textos (y las lenguas) de los otros; un registro de lecturas que activa la potencia espectral de los enunciados en la voz de sabios orientales, filósofos contemporáneos, novelistas, poetas, ensayistas, guerrilleros y militantes revolucionarios; un texto en el que se dan reunión

reflexiones sobre la escritura y la filosofía contemporánea, las teorías (y prácticas) del amor libre, el feminismo, el budismo zen o los saberes ancestrales de América.

Otra de las estribaciones más relevantes del pensamiento comunitario desde una perspectiva literaria se encuentra en *Literatura de izquierda*, de Damián Tabarovsky. Publicado en 2004, el ensayo, calificado por Kohan como “vehemente” (*Mapa* 199), intervino en una discusión que tomaba como recurso las derivas comunitarias —aunque muy lejos del ágora filosófica— para polemizar con el canon de la literatura argentina, sus actualizaciones mercantiles y usos protocolares en la investigación universitaria. En una discusión que interpelaba tanto al mercado del libro como a la academia, Tabarovsky sostenía una política literaria que rescataba, en gran medida, el programa de la revista *Literal* junto con los aportes teórico-ficcionales de Héctor Libertella, unidos a la narrativa de César Aira y Fogwill para postular la vindicación de la literatura experimental. Esta operación tenía como estrategia discutir el estado de una literatura que, durante los primeros años del nuevo siglo, regresaba a las fórmulas más banales del realismo anecdótico y torpemente referencial. Contra ellas, *Literatura de izquierda* dio forma a un ensayo que, con el tono de un texto-manifiesto, planteó una lectura retrospectiva de la literatura argentina, al tiempo que, según Kohan, “concedió mayor visibilidad, a otro tipo de escritura, a otra clase de concepción literaria, a otras formas de la narración (o de

la suspensión de la narración)” (*La vanguardia* 197). Frente a la derrota del programa estético y político de las vanguardias, la propuesta de Tabarovsky era —y sigue siendo a veinte años de su primera edición— sostener la búsqueda de un lenguaje literario que desde la perspectiva del campo cultural resulta desplazado y sin público; una idea de *escritura* que se define siguiendo de cerca las consideraciones de Barthes en su *Lección inaugural*, esto es, enfrentada a la “hegemonía del lenguaje” (17), resistiéndose a su instrumentalización como “mera reproducción lingüística del poder” (17); finalmente, una imagen de la *literatura* que se pliega a la definición de Deleuze para entenderla como “la invención de una lengua dentro de la lengua” (38) y, por lo tanto, descrea de la fábula, la buena letra y la ilusión psicológica del personaje para enfrentar, de lleno, el auténtico desafío político-ontológico de una literatura experimental: “vérselas con el lenguaje. Perforarlo” (38).

A través de estas consideraciones teóricas y argumentos críticos en torno a una vertiente contracanonica en la literatura argentina, no solo se propuso una relectura de la historia literaria vernácula, sino que tomó partido y esgrimió desacuerdos en el contexto de su enunciación. Así, el corte con “el Gran Canon Nacional” (27), implicado en la tradición borgeana o en versiones anquilosadas del realismo, significó para Tabarovsky la formulación de una estética y una experiencia que, siguiendo a Nancy y Blanchot, toma el nombre de “comunidad inoperante” o “negativa”: “Instalado en la pura

negatividad, la visibilidad es su atributo ausente. Fuera del mercado, lejos de la academia, en otro mundo, en el mundo del buceo del lenguaje, en su balbuceo, se instituye una comunidad imaginaria, una comunidad negativa, la *comunidad inoperante* de la literatura” (17). El ensayo resulta para el contexto argentino un caso emblemático de las estribaciones del pensamiento comunitario; y si bien diversos críticos (Kohan 2021; Premat 2021) han orientado sus interpretaciones hacia la declarada anacronía vanguardista, sin embargo, más allá de la vanguardia se encuentra la modulación específica del enlace entre experimentalismo y comunidad. Esta correspondencia se tradujo en usos singulares de la teoría, en declinaciones de un pensamiento que explicitaba sus fuentes (Barthes, Blanchot, Nancy, Bloom, Castoriadis) para la creación de un espacio conceptual y literario que Tabarovsky nombraba como la “sospecha sobre las condiciones de producción textual del mismo texto” (*Literatura* 26); intriga que actúa como fractura en la linealidad de los relatos y la transparencia de la anécdota. Por eso, para el autor, la vieja pregunta esbozada por Nancy sobre el “estar en común de la literatura” puede resultar una “idea desaconsejable” (18), es decir, problemática y anacrónica. “La filosofía desertó del asunto” escribía en 2004, y si bien el diagnóstico era acertado, esta deserción del problema comunitario sería retomada en Argentina algunos pocos años más tarde, aunque con matices que obturan, por momentos, la centralidad de la escritura y la experiencia literaria. Por esto, el gesto de Tabarovsky mantiene su potencia crítica y se corrobora en los

ensayos que continuaron su indagación hasta el presente —*Fantasma de la vanguardia* (2018) y *Lo que sobra* (2023)—. La irradiación de la especulación comunitaria encuentra en su propuesta (en su insistencia) una topología tan enigmática como fulgurante: “la literatura de izquierda no puede pensarse desde otro lugar que no sea el de esa comunidad negativa” (18). La constelación conceptual tramada por Tabarovsky hace posible percibir el enlace dialógico entre los textos de Nancy y Blanchot con Bataille, pero sin dudas adquiere una valencia específica al enfocarse en la literatura argentina contemporánea. Escribe Tabarovsky:

la comunidad invisible donde se escribe y se inscribe la literatura de izquierda, la comunidad literaria que se instituye de manera imaginaria, pertenece a la tradición del don [...] lo que viene a donar la literatura es su propia inoperancia, su incapacidad para convertirse en mercancía (como la produce el mercado) y su resistencia a transformarse en obra (como la supone la academia). (*Literatura* 19)

Esta literatura dirigida al lenguaje es, tal como se corrobora, experimental y, al mismo tiempo, constituye una experiencia de la comunidad negativizada, desobrada, inoperosa, que hace del acto de creación una forma *espectral*: “Una escritura que tiene a la vanguardia como fantasma [...] es una escritura que asume su fracaso. Que lo asume y lo radicaliza” (72). Esta radicalización ha sido sostenida por Tabarovsky al explorar la tensión entre ficción y teoría

hasta desbaratar cualquier taxonomía genérica, buena voluntad narratológica o cauce para el pensamiento. La *escritura* de Tabarovsky ingresa en la tradición experimental para encontrar, paradójicamente, un afuera —ya sea respecto de la vida institucional, el mercado o la opinión—, y en esa exterioridad desplegar todos los anacronismos posibles, todas las imposibilidades y malentendidos. Al asumir, blanchotianamente, el *desastre* —potencia extrema del experimentalismo— la escritura ingresa en una *stanza* paradójica donde la *poiesis* puede decir aquello que excede al logos, estremeciendo las armonías de la representación y la temporalidad —en tanto el anacronismo no es un mero artificio de la ficción, sino una hendidura en la secuencialidad del lenguaje—. Estas excedencias de la escritura dialogan con esa comunidad imposible, invisible, fantasmática, nombrada *literatura de izquierda*, y en efecto, el enigmático comunismo literario señalado por Nancy como paradigma comunitario encuentra en este ensayo algo más que una línea de contigüidad: concretiza una poética que deja inscripto su rastro *espectral* en el interior de la literatura argentina. Porque, terminada la posibilidad de una revuelta estético-política, impugnados los programas vanguardistas en la *doxa* omnipresente de la sociedad espectacular, aún, sin embargo, “se escribe”, insiste Tabarovsky, “en la precariedad de un más allá (de la voluntad, del lenguaje), de un afuera (del tiempo, del logos), en el después de una irreparable fractura” (104).

IV, 4 (cuatro)

Con la publicación de los volúmenes colectivos *Modos de lo extraño* (2005) y *Extrañas comunidades* (2009) compilados por Mónica Cragolini, el problema comunitario se impone y declina como objeto de reflexión ontológica en la escena argentina. Son estos pulsos los que, en lugar de cualquier instrumentalización social u organización política, disponen la “extrañeza de estas comunidades” (*Extrañas* 52) apuntadas por Cragolini, involucradas en una lógica del don o como experiencias de lectoescritura. Porque, de hecho, ciertos modos de la escritura vinculados al fragmento, la interrupción, la reescritura, la metaforización o el deliberado uso de la ficción con propósitos teórico-especulativos, son los que permiten un extrañamiento del ser-en-común. Cragolini advierte que es “el lenguaje de los autores” (55) el que activa un recelo anticomunitarista, prejuicio que encuentra en estos textos una “palabra cuasi-mítica” (55) que bloquearía la discusión filosófica. Si, en efecto, los ensayos comunitarios se encuentran más cerca de la *poiesis* que del *logos*, entonces puede advertirse por qué estas escrituras han representado un escollo para el pensamiento metafísico y su solidaridad con la entronización de un sujeto racional, consciente, propietario de un cuerpo, una identidad y, correlativamente, una determinación mimética para las artes literarias.

Las especulaciones comunitarias no solo disponen la conmoción del sujeto, su apertura y contagio comunal, sino también la elaboración de esta experiencia a través de una torsión del lenguaje y la cultura literaria. De ahí que cobre especial relevancia la consideración de Cagnolini sobre la implicancia entre lectura y amistad, en tanto hace de la comunidad literaria una de sus formas privilegiadas. Las nociones de “desobra”, “comunidad desobrada” y “comunidad negativa” sobre las que departen Nancy y Blanchot deberían colocarse sobre el fondo de esta figuración; son el resultado de la lectura que estos escritores realizan sobre el texto de Bataille por su resistencia a la idea de proyecto literario y su conjunción hacia la metafísica del sujeto. En su lugar, sostiene Cagnolini, el “ser-en-común” que tanto Nancy como Blanchot recuperan se encuentra en una obra improductiva, en una comunidad como la batailleana que no produce obra sino el “espaciamento de la experiencia del afuera” (*Extrañas* 61). A partir de esta valoración resulta ostensible que es la *escritura* la que aparece desjerarquizada en la soberanía del logos, la institucionalidad filosófica y el ordenamiento discursivo. En este punto, una vez más, el antecedente vía Bataille resulta ser Nietzsche, un Nietzsche “hospitalario y comunitario” (2009), tal como lo nombra Cagnolini, quien en *Así habló Zarathustra* habría señalado “el devenir contenido de la forma misma”, lo que implica “el hecho de que el lenguaje del *Zarathustra* sea el filosofar, y no la ‘expresión’ del filosofar” (*Nietzsche* 12-13). Queda de manifiesto que el ingreso a “otras maneras de pensar” (13) toma cuerpo en una *escritura* que

materializa modos singulares de creación conceptual. Esta advertencia resulta especialmente esclarecedora: no hay especulación metafísica, lógica del don, experiencia del afuera, *clinamen*, exposición o apertura del ser-en-común sin artificio escriturario, sin la singularidad experimental de los *simulacros-fantasmas*. Esta disposición del pensar en la lengua —a través de sus figuras y tropos expresivos— da lugar al *tópos koinós* de las *escrituras especulares*, imágenes trabajadas en un lenguaje que apunta hacia un más allá del dogma filosófico de lo Semejante y de sus sedimentos político-teológicos solidarios con la invención del individuo, cuyo núcleo ha sido desde el albor de los tiempos la escala y proporción humana. Si, tal como sugiere Cragolini, el problema de la comunidad irradia desde la intervención filosófica de Nietzsche, entonces, a las derivas ontológicas se juxtaponen modos de *expresión* que no se realizan en los términos habituales del pensar filosófico, sino que tienen como principio material escrituras que no pueden ser reducidas a un mero transporte de ideas.

Las variaciones comunitarias inscriptas en la genealogía que Cragolini nombra posnietzscheana —y Agamben (2007) integraría en el campo de la inmanencia—, se expanden como una investigación asintótica entre la ontología y la escritura. Así, por efecto de una confluencia virtualmente existente, el problema comunitario se encuentra con lo que ha podido nombrarse como “pensamiento literario” (Kristeva 1999; Yelin 2020), o “literatura pensante”

(Nascimento 2021) y que se ha elaborado como una flexión particular de la crítica, desde los ensayos de telquelistas a las estribaciones latinoamericanas de esa *intriga*. En los trabajos de Cragnolini resulta evidente que el eje posnietzscheano aglutina intervenciones filosóficas recientes que, sin embargo, apenas esbozan el problema de la comunidad de lectores. De hecho, el prólogo a *Comunidades (de los) vivientes* (2018) explicita la partición del problema en campos específicos de la discusión filosófica, incluso hace ostensible que la reflexión comunitaria llega hasta las derivas de la impolítica y la biopolítica. Sin embargo, no se plantean correlaciones sobre cómo el plano de composición estético involucra la propia constitución de la dimensión ontológica y, en última instancia, cómo la trama morfológica del pensar comunitario se constituye en el límite de lo enunciable, revelando el otro lado de la sociabilidad, la comunicación y la representación. Si el pensamiento comunitario se sustrae de la dimensión sociológica y la práctica política, es porque reconduce la pregunta por la singularidad del ser y del pensar en formas que se resisten al imperativo de la transparencia del sentido, destronando el privilegio del filósofo-legislador para componer, en su lugar, conceptualizaciones que operan en una zona de contagio con la escritura literaria.

En el panorama de las intervenciones argentinas en torno al dilema comunitario, “La comunidad irreparable”, de Paula Fleisner, ha tomado como eje *La comunidad que viene* de Agamben con el

declarado objetivo de “pensar una ontología de lo común” (177). En su repaso por las posturas de Nancy, Blanchot y Derrida actualiza, al tiempo que describe, la historia de una conversación infinita entre amigos. Con todo, será su consideración sobre el ensayo de Agamben la que haga coincidir sin reparos la ontológica de la comunidad junto a una reflexión sobre el lenguaje. El rastreo de las implicancias filosóficas de la figura de la *singularità qualunque* desarrollada por el filósofo italiano involucra, según Fleisner, una “hipótesis a la vez ontológica y política, ética y estética” (189). Ahora bien, en lugar de ahondar en el discurso comunitario que lo antecede inmediatamente —de hecho, no hay menciones a Bataille o Nancy, y la única referencia a la “comunidad negativa” de Blanchot se esgrime en vistas a considerar una declinación política— Agamben desarrolla un “tratado de filosofía primera” (183) para desplegar una pluralidad de seres singulares sin rasgos de identidad. Porque no sería en Nietzsche donde el italiano encuentra la fuente más instructiva para pensar lo común, sino en Spinoza y la idea de “comunidad *inesencial*” (Agamben, *La comunidad* 22) extraída de la *Ética*. Este punto resulta central en el planteo agambeniano, en tanto describe la dispersión existencial de las singularidades (las cuales comparten el atributo de la extensión, no el de la esencia) a partir de dos imágenes: el rostro cualquiera —que hace indiferente la naturaleza de lo común y lo propio— y “la justa palabra humana” la cual “no es ni la apropiación de un común (la lengua) ni la comunicación de un propio” (22). En el espacio de esta paradoja emerge la singularidad de una escritura, de

un estilo o *maniera*. Esta analogía permite indagar una correspondencia ya presente en los filósofos medievales, en tanto “el individualizarse de una existencia singular no es un hecho puntual, sino una *linea generationis substantiae*” (23). Tal como advierte el filósofo, la imagen no es casual, en tanto la gradación del principio de individuación resulta análoga a “la línea de escritura” (23); rostro y escritura permiten señalar las gradientes entre lo común (la lengua) y lo propio (la palabra), no como una mera anécdota, sino como el enigma de lo impropio, del “ser que se genera sobre esta línea” (23) en variaciones de uso y expresión. Así, desde los *principium individuationis* de la escolástica o los *marginalia* literarios, el texto agambeniano se acerca, en la perspectiva de Fleisner, a corroborar que “el origen de la antinomia entre individuo y universal está en el lenguaje” (184). La singularidad, entonces, no representa una determinación del ser sino el “imperceptible temblor de lo finito que indetermina sus límites” (186); un ser que “aun siendo singular y no indiferente, es múltiple y vale por todos, es pensado a continuación en los planos ético y político” (186). Resulta evidente que el énfasis en la lectura de Fleisner se encuentra en estos dos planos. Sin embargo, para Agamben, el problema de la comunidad de las singularidades se juega necesariamente en la potencia de ser y en la potencia del pensamiento, doble articulación que se envuelve con el momento en el cual “el pensamiento puede dirigirse a sí mismo (a su pura potencia)” (*La comunidad* 36). Con todo, más allá de Aristóteles y Kant, la fórmula de la potencia *qualunque* se actualiza y define vía

Bartleby, es decir, en un “acto perfecto de escritura [...] que no escribe sino su potencia de no escribir” (37), que en la lectura de Fleisner traduce una ética de la escritura como “resistencia pasiva a la política institucional” (186). La propuesta de Agamben en la búsqueda de un destino ligeramente optimista para “la pequeña burguesía planetaria” (53) es la composición de una política enfrentada al estado actual del capitalismo que, en los términos de Fleisner, “no ha expropiado al hombre solamente la actividad productiva, sino su lenguaje mismo, lo Común por excelencia, el *logos*” (188); aun así, esta tensión permanece irresuelta en tanto “las singularidades no pueden formar una *societas*” (189). Fleisner apunta con lucidez el programa ético-político agambeniano, especialmente crítico de una sociedad espectacular que hace de las imágenes su moneda de cambio, agudizando y perfeccionando la complementación entre la economía mercantil y las formas de un Estado supranacional y represivo, tal como se describe en el capítulo final dedicado a la revuelta de Tiananmén. Las últimas páginas del ensayo se preguntan por esa política conjetural de las singularidades. Fleisner advierte que el pensamiento de Agamben, tal como se desarrolló en sus reflexiones posteriores en torno al *homo sacer*, debería considerarse parte de un trabajo sobre la indistinción entre cuerpo biológico y cuerpo político que encuentra en *La comunidad que viene* el germen de una nueva política interesada en la “*forma de vida*” (94) como concepto crítico.

Más allá de la fisonomía de las singularidades inesenciales y su consideración biopolítica, resulta interesante señalar que, para Agamben, la comunidad en tanto especulación ontológica se desliza hacia el misterio de los relatos. De modo que la experiencia de la *singularità qualunque* se encontraría en la conjunción entre el rostro y la escritura, incluso para indagar un principio inmanente que bien puede interpretarse en la clave de la *causa sui* spinoziana. No es casual que el penúltimo capítulo se titule “Shejiná”,^[5] y articule la relectura de *La sociedad del espectáculo* de Debord con una ancestral tradición de la Cábala expresada *alla maniera* de un relato rabínico. Según Agamben, es la expropiación de la naturaleza lingüístico-comunicativa la que se sustrae del uso y la experiencia en el “desolador *experimentum linguae*” (68) de una política planetaria que disuelve “tradiciones y creencias, ideologías y religiones, identidades y comunidades” (68). El aislamiento de la Shejiná, que en la *adda* talmúdica refiere la “condición de exilio” (67) de la presencia divina, se enfoca, no por azar, en el Sefirot o atributo divino de la *palabra*, es decir en un desocultamiento que conduce a la separación entre la cosa revelada y los hombres. Entonces, frente al devenir maléfico resultado de esta separación, frente a la desarticulación de las comunidades, la propuesta agambeniana es actualizar la experiencia —“como el rabino Akiba” (68)— para enfrentarla a nuestra época, y así cumplir el *experimentum linguae* “hasta el fondo [...] llevando el lenguaje al lenguaje mismo” (68). De modo explícito y sin reparos, el ensayo ontológico confluye en un relato para restituir

una imagen del porvenir, consecuencia de una prueba: extremar el carácter *experimental de la lengua* hasta provocar el advenimiento de una “comunidad sin presupuestos” (68). Así, la restauración de un texto ancestral actúa como deriva sobre la potencia del lenguaje; demuestra, una vez más, el paralelismo entre el discurrir de la escritura y la especulación comunitaria.

Una de las empresas recientes —y más ambiciosas— en torno al problema comunitario emplazadas en el espacio filosófico argentino se encuentra en el políptico que Fabián Ludueña Romandini le dedica a la materia. Al revisar el primer volumen, *La comunidad de los espectros. I. Antropotecnia* (2010) junto a su ensayo *Más allá del principio antrópico* (2012) es factible advertir, tal como sostiene el autor, la puesta en funcionamiento de un “*Gedankenexperiment*” (*Más allá* 64) orientado a la exploración de una “topología del *Outside*” (68), la cual trasvase la solidaridad entre la noción de vida y la escala humana que ha regido la especulación filosófica occidental. Ir más allá del principio antrópico implica construir preguntas sobre un “mundo pre(post)-humano y pre(post)-vital” (68) como tareas del pensamiento por venir. En esta radical exterioridad del pensar se situaría una reflexión sobre el “*entorno espectral*” a través del cual indagar el “*más acá y el más allá de toda vida*” (69). Esa espectralidad es la que se coloca como estribación contemporánea del problema metafísico de la comunidad, en tanto, lo decisivo para “la filosofía por venir”, escribe Ludueña Romandini, será “la refutación

more geometrico del principio antrópico-finalista que rige el pensamiento sobre el cosmos, la vida y la temporalidad” para así construir “una filosofía del Afuera, de la muerte y del espectro” (65). A través de la relectura de fuentes antiguas, enlazando la tradición griega y judeocristiana, junto a una revisión crítica de pensadores contemporáneos, Ludueña Romandini indaga la larga duración de un proceso que ha buscado “fabricar lo humano como *ex-tasis* de la condición animal” (*La comunidad* 11), es decir, como forma antrópica modulada a partir de la *zoè*. Así, la “antropotecnica” es apuntada como estrategia zoopolítica generalizada y diversificada en innumerables tecnologías del poder, las cuales, durante milenios, “se aplicaron sobre el animal humano” (12) para conseguir el advenimiento histórico no solo del humanismo, sino del *homo sapiens* como especie. La investigación selecciona para su estudio al derecho y la teología, dos tecnológicas que permiten advertir la “*forma contingente*” de lo humano diseñándose como resultado de una “insistencia histórica” que el filósofo nombra “*voluntad antropotécnica*” (12), proceso ancestral imbricado necesariamente con el ejercicio del poder y la soberanía.

La perspectiva zoopolítica permite trazar una arqueología crítica de los efectos de la *antropotécnica* en diversas escenas de la cultura; primero en el pensamiento griego y el problema de la eugenesia; luego en el pensamiento judeocristiano y el examen del mesianismo que, a la luz de la espectrología, implica una nueva forma de leer la

teología como ciencia jurídico-política. En cada una de estas escenas, Ludueña Romandini lee la trama filológica de una arquitectura conceptual. De modo que explorar una *comunidad de espectros* es, en un primer movimiento, la expansión de una investigación tanto conceptual como morfológica sobre las mitologías del poder, sobre el modo de fabricación de una teoría teológico-política del sujeto; incluso para considerar, retrotrayéndose a Schelling, las potencias del lenguaje como el lugar en el cual indagar “los misterios últimos de la existencia humana [...] aprehendidas como experiencias-límite por el *filo(sofo)logo*” (*Más allá* 15). En este sentido, Ludueña Romandini advierte y recupera que ya en Aristóteles el problema de la comunidad adquiriría una preeminencia sobre la política, es decir, sobre la definición del *anthropos* como animal cuyo territorio es la *polis*. De ahí en más, sostiene el autor, toda la historia de la política será zoopolítica, es decir, perfeccionamiento de las técnicas de domesticación del animal humano, tal como pudo responder Sloterdijk a la *Lichtung* heideggeriana. En este punto, resulta evidente que Ludueña Romandini retoma y reescribe *Normas para el parque humano*, del mismo modo que polemiza con Agamben. Lo crucial, sin embargo, es la singular postulación de una comunidad espectral como metodología de lectoescritura, como exégesis arqueológica de la *voluntad antropotécnica*, y al mismo tiempo, como forma de composición escrituraria. Podría considerarse que el primer volumen de *La comunidad de los espectros* no es otra cosa que la narración de las tecnologías zoopolíticas y teológico-jurídicas en el

relato mitológico del poder occidental, y justamente por ello, una intervención que vuelve a leer y, por lo tanto, a reescribir ese *corpus*. Este experimento filosófico demuestra, una vez más, que el problema comunitario se compromete con la composición de una escritura de *simulacros-fantasmas*, en este caso, en la postulación de una “*comunidad espectral*” (*La comunidad* 218) que permita recorrer los pliegues de la política en la forma de una especulación ontológica para replantear los dilemas de la trascendencia y la inmanencia en vistas a la comprensión del presente. Esta “*analítica espectral*” (*Más allá* 224) sería el primer paso en un radical cambio de escala sobre la “mutación de las técnicas de *autopoiesis* de la especie” (223), con el fin de procurar una “antropotecnología que no se resuelva en tecnología de dominación” (223), para incluso abandonar definitivamente la escala y la conciencia humana en un espacio no-antrópico de “sensibles externos y de objetos puros” (223).

Desde la intervención de Derrida (1993), los espectros (y su comunidad) son el otro lado de lo viviente; su imagen *especular* habitando una zona indeterminada entre la vida y la muerte. En los decursos de esta exploración, Ludueña Romandini advierte que no hay comunidad, ya sea humana o de vivientes no-humanos, sin una dimensión espectral que bien puede rastrearse en el mundo antiguo y sus misterios en torno al fuego. En algún sentido, sería lícito afirmar que el filósofo argentino reformula el programa de las consideraciones biopolíticas (y sus derivas) para desplazar la

centralidad de las *formas de vida* hacia una *comunidad espectral*. Al introducir la flexión teológico-política el problema adquiere un aspecto decididamente fantasmático, incluso secreto. Si la biopolítica se definía como el ejercicio del poder a cielo abierto y el pensamiento comunitario propiciaba figuras alternativas para descubrir los modos del ser-en-común, entonces, es este paradigma el que se torna extraño, al descubrir la faz espectral de toda comunidad. Quizás, esta nueva imagen del pensamiento permita vislumbrar eso que ha estado presente en la experiencia interior batailleana: el éxtasis del ser no puede decirse o pensarse sino desde una *escritura especular*, en la lábil figuración de una dimensión espectral. Siguiendo a Derrida, la espectrología inscribiría una *ontología* radicalmente distinta a la “ciencia clásica del ser” (Ludueña, *La comunidad* 14), enfocada en las “criaturas incorpóreas [...] entes que sobreviven (así sea bajo la forma de un postulado) a su propia muerte, o que establecen un punto de indistinción entre vida y muerte” (14). Esta supervivencia del postulado —entendido como fórmula o huella textual— es una forma de indicar la potencia de la *escritura espectral*. Ahora bien, si “la conformación de la comunidad humana, del derecho y la política implican la presencia de la espectralidad como elemento constitutivo primordial” (13), es lícito considerar una correspondencia entre las escrituras miméticas y la cristalización de una voluntad antropológica. La historia de las humanidades se ha escrito en una lengua antrópica. Sin embargo, más allá de la clausura representativa, las escrituras *expresivas y experimentales* han insistido en la

creación de *simulacros-fantasmas* alejados del sentido dominante que rige el proceso de hominización. Esta comunidad espectral bien puede leerse como el excedente indeseable de la jurisprudencia teológico-política que ha regido sobre cuerpos y espíritus desde la instauración en occidente de la ley judeocristiana, pero que también encuentra continuidades en el derecho romano y la filosofía griega. Escribe el filósofo:

No existe tal cosa como una exclusión de la *zoè* que posibilita la aparición del *bíos*, sino que, más bien, la metafísica funciona bajo la forma de una adición. [...] Aristóteles añade a la *zoè* el lenguaje como condición de posibilidad del hombre. Pero el lenguaje no supone ni la exclusión de la *phoné* como voz ni de la vida como *zoè*. [...] El hombre presupone una *zoè* que, *además*, transforma su voz en un lenguaje articulado. El drama de la metafísica, en todo caso, es de actuar por yuxtaposición de elementos (más o menos heterogéneos) que tratan de colocarse en un juego de complementariedades que nunca pueden ensamblarse completamente, y por ello generan siempre un excedente inasimilable. (*La comunidad* 33)

Ese excedente, ese resto, esa exterioridad desbordante de la metafísica bien puede ser un indicio para considerar la apertura nunca completamente clausurada entre la palabra y el ruido, entre el mito y el logos, entre el lenguaje articulado y la *phoné*. Esta excedencia metafísica podría estar marcando el camino más allá del *anthropos*, trasvasando las fábulas teológico-políticas que condujeron al exterminio de grandes masas humanas por parte de otros

individuos de la especie en uso de sus facultades de dominio. Al sugerir la apertura “hacia un *espacio no-antrópico*” (*La comunidad* 225), Ludueña Romandini se distancia de toda “biopolítica afirmativa” o “ética anómica de la vida errante” (224) como herramientas para soslayar las tecnologías del poder; en su lugar, sostiene la potencia del filosofar “como única herramienta de acceso, temporario y fragmentario, a algún tipo de *afuera* del poder” (225). Si esta tarea es posible, si existen modos del pensamiento que puedan acceder a la exterioridad de la voluntad de control y sometimiento que parece caracterizar a la especie, entonces la investigación —operando como lecto(re)escritura de ensayos contemporáneos y tradiciones milenarias; abriendo a partir de la filología histórica una “*dimensión morfológica*” (14) que desterritorializa esa misma tradición textual— bien podría encontrar en el extrañamiento de esos excedentes inasimilables de la metafísica, no solo el advenimiento de otras formas de vida, sino de otras formas sensibles trabajadas como experimentos del lenguaje; *escrituras del afuera* que permitan sondear los “laberintos de una onto-espectrología del presente” (14).

Coda, ...el afuera

Una de las entradas elaboradas por Osvaldo Baigorria para su autobiografía sostiene:

Según Pablo Farrés, los campos de concentración han sido la mejor literatura más allá de la literatura. Pero es difícil, habría que hacer la experiencia, hacerse una vida digna de ser contada, volverse pedófilo, nazi, homicida, psicótico; o, de lo contrario, seguir siempre haciendo los mismos cuentitos de neuróticos. (*Según* 44)

La literatura experimental, en sus modulaciones más extremas y expresivas, ofrece la posibilidad de lanzar una conjetura *afuera* de la escala antrópica y la fábula vitruviana. De modo que, cuando el *experimentum linguae* alcanza el rigor y manierismo especulativo de poéticas como las de Farrés bien puede articular ese espacio extra-humano que, en diálogo con los fantasmas de la tradición comunitaria, da cuerpo espectral a las *excedencias inadmisibles* para el pensamiento.

Obras citadas

Agamben, Giorgio. “La inmanencia absoluta”. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007, pp. 481-525.

———. *La comunità che viene*. Torino, Giulio Einaudi editore, 1990.

———. *La comunidad que viene*. Valencia, Pre-Textos, 2016.

Alvaro, Daniel. “Ontología y política de la comunidad. El tenue hilo entre Bataille, Blanchot y Nancy”. *AGORA. Papeles de filosofía*, Universidad de Santiago de Compostela, 2017, Vol. 36, n° 2, pp. 53-73.

———. “Notas sobre la comunidad y lo común en Marx”. *Revista de Filosofía*: Universidad de Zulia, Maracaibo, 2022, Vol. 39, pp. 151-164.

Aristóteles. *Política*. Madrid, Gredos, 1988.

Baigorria, Osvaldo. *Georges Bataille y el erotismo*. Madrid, Campo de Ideas, 2003.

———. *Sobre Sánchez*. Buenos Aires, Mansalva, 2012.

———. *Postales de la contracultura*. Buenos Aires, Caja Negra, 2018.

———. *Según, una autobiografía*. Buenos Aires, Caja Negra, 2023.

Barthes, Roland. *Crítica y verdad*. México, Siglo XXI, 1983.

———. “De la obra al texto”. *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós, 1994, pp. 73-82.

- Bataille, Georges. *La experiencia interior: suma ateológica I*. Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2016.
- . *La parte maldita*. Barcelona, Edhasa, 1974.
- , Pierre Klossowski y Roger Caillois. *Acéphale*. Buenos Aires, Caja Negra, 2005.
- Blanchot, Maurice. *La comunidad inconfesable*. Madrid, Arena Libros, 1999.
- Cragolini, Mónica. “Nietzsche hospitalario y comunitario: una apuesta extraña”. *Modos de lo extraño: alteridad y subjetividad en el pensamiento posnietzscheano*. Buenos Aires, Santiago Arcos, 2005, pp. 11-27.
- . “Extrañas comunidades: para una metafísica del exilio”. *Extrañas comunidades. La impronta nietzscheana en el debate contemporáneo*. Adrogué, La Cebra, 2009, pp. 51-64.
- et al. *Comunidades (de los) vivientes*. Adrogué, La Cebra, 2018.
- Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Buenos Aires, Paidós, 2005 [1969].
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx*. Madrid, Trotta, 2012 [1993].

Fleisner, Paula. “La comunidad irreparable. Notas sobre la contribución de Giorgio Agamben a la así llamada ‘cuestión de la comunidad’”. *Modos de lo extraño: alteridad y subjetividad en el pensamiento posnietzscheano*, compilado por Mónica Cragolini. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2005, pp. 176-190.

Foucault, Michel. *El pensamiento del afuera*. Valencia, Pre-Textos, 2004.

———. “Présentation”. *Œuvre complete, tome I*, de Georges Bataille. París, Gallimard, 1970.

Galiazo, Evelyn (coord.). “Dossier: Nietzsche y la literatura” *Boletín/18* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literarias, Universidad Nacional de Rosario, 2017, pp. 7-136.

Kohan, Martín. “Mapa tentativo de una contemporaneidad”. *Historia crítica de la literatura argentina 12: una literatura en aflicción*, compilado por Jorge Monteleone. Buenos Aires, Emecé, 2018, pp. 173-216.

———. *La vanguardia permanente*. Buenos Aires, Paidós, 2021.

Kristeva, Julia. “Pensar el pensamiento literario” [1999]. *Cuadernos de Literatura*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, vol. 14, n° 26, 2009, pp. 246-262.

- Ludueña Romandini, Fabián. *La comunidad de los espectros I. Antropotecnica*. Buenos Aires, Miño y Dávila, 2010.
- . *Más allá del principio antrópico: hacia una filosofía del outside*. Buenos Aires, Prometeo, 2012.
- Mattoni, Silvio. “Bataille: la experiencia soberana”. *El poeta y su trabajo*. México, n° 4, verano 2001, pp. 7-19.
- . “La lucidez y el deslumbramiento”. *La felicidad, el erotismo y la literatura*, de Georges Bataille. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2001, pp. 7-13.
- Nancy, Jean-Luc. *La Communauté désœuvrée*. París, Christian Bourgois Editeur, 1999.
- . *La comunidad inoperante*. Traducido por J. M. Garrido. Santiago de Chile, LOM/ARCIS, 2000.
- y Lacoue-Labarthe, Philippe. *El absoluto literario: teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012 [1978].
- y Engelmann, Peter. *Democracy and community*. Cambridge, Polity Press, 2019.
- Nascimento, Evando. *Derrida y la literatura: “Notas” de literatura y filosofía en los textos de la deconstrucción*. Adrogué, Ediciones La Cebra, 2021.

- Nietzsche, Friedrich. *Más allá del bien y del mal. Friedrich Nietzsche II*. Madrid, Gredos, 2010.
- Platón. *El político. Obras completas de Platón: tomo VI*. Madrid, Medina y Navarro, 1872.
- . *Político. Platón III: diálogos y cartas*. Madrid, Gredos, 2011.
- Premat, Julio. *¿Qué será la vanguardia? Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2021.
- Surya, Michel. *Santidad de Bataille*. Buenos Aires, Paradiso, 2023.
- Sloterdijk, Peter. *Normas para el parque humano. Una respuesta a la Carta sobre el humanismo de Heidegger*. Valparaíso-Santiago, Mentidora, 2015.
- Vilela, Nicolás. *Comunología: del pensamiento nacional al pensamiento de la militancia*. Buenos Aires, Las Cuarenta y El Río sin Orillas, 2021.
- Tabarovsky, Damián. *Literatura de izquierda*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2004.
- . *Fantasma de la vanguardia*. Buenos Aires, Mardulce, 2018.

———. *Lo que sobra*. Buenos Aires, Mardulce, 2023.

Yelin, Julieta. *Biopoéticas para las biopolíticas El pensamiento literario latinoamericano ante la cuestión animal*. Pittsburgh, Latin America Research Commons, 2020.

¹ En este sentido, evidentemente es posible considerar a Bataille uno de los precursores del pensamiento posestructural, cuyo marcado perfil antihumanista contribuyó a rediseñar el mapa de las teorías en torno al sujeto, el deseo y el lenguaje, y por lo tanto provocar una crisis de las humanidades innegable a partir de la segunda mitad de la década del 60, cuyas consecuencias resuenan en el presente. De hecho, en sus célebres ensayos de 1966 y 1971 —*Crítica y verdad* y *De la obra al texto*— Barthes propuso a Bataille como paradigma subversivo de toda clasificación genérica, y a su escritura como textualización de una experiencia límite de una racionalidad y una legibilidad contrarias a la doxa. Del mismo modo, acompañando la aparición sus *Obras completas* editadas por Gallimard en 1970, Foucault dará cuenta en su “Presentación” del arriesgado juego del límite con el cual Bataille sometió al pensamiento, y sobre el que debería interpretarse todo lo extremo y transgresivo que de esa escritura se desprende. En efecto, un juego: un método jovial. >>

² En este punto Foucault, en *El pensamiento del afuera*, propone el concepto de “literatura de la transgresión” para referirse a la misma experiencia de Bataille. >>

³ Uno de los antecedentes ineludibles es, sin dudas, *L’Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand* (1978), trabajo de Nancy junto a Phillippe Lacoue-Labarthe. Sin embargo, aun en diálogo con Engelmann en torno a la ontología de la comunidad, Nancy continuará refiriendo sus días en Estrasburgo como una investigación (y una experiencia) en torno a nuevos modos de comunidad y de pensamiento en los que la literatura ofrece una salida de la filosofía, sostiene: “our point of departure was [...] the question of how far literature calls philosophy into question as a system, as a conceptual system. What is the relationship between literature and philosophy, how does literature find its way into philosophy?” (Nancy y Engelmann 48). >>

⁴ Me refiero a “Bataille: la experiencia soberana” y “La lucidez y el deslumbramiento” ambos publicados en 2001. [>>](#)

⁵ El concepto se translitera del hebreo al italiano en la versión de Giulio Einaudi Editore (1990). La edición de Pre-Textos incluye una nota, ausente en el original, en la cual se lee: “La traducción literal, según Martín Buber, es inmanencia: presencia inmanente de Dios en el mundo, o presencia divina entre los hombres” (101). En el contexto de la Cábala es un concepto fundamental que, en general, no es pasible de traducción. A nivel literal la palabra hebrea refiere a “morada” o “presencia”. Poseen la misma raíz el sustantivo “Shajén” equivalente a “vecino”, y el verbo “Shaján” que se traduce como “morar”, “vivir”. En un sentido derivado puede indicar “espíritu divino”. Estas consideraciones traductológicas son aportes de Jacob Steinberg. [>>](#)

Escrituras desapropiadas en América Latina: los casos de Valeria Luiselli, Dani Zelko y Sara Uribe

Desde la perspectiva del pensamiento posthumanista, tanto la noción de hombre como la de literatura —solidarias en los discursos antropocéntricos— son puestas en crisis al sostener que no existe una identificación entre una obra y la intimidad de una conciencia, hecho que implica un entendimiento de la experiencia artística como una forma de desgarró, una no correspondencia entre hombre y lenguaje, vida y literatura, vida y lenguaje (Yelin, “La vida”). Este hecho se materializa en un cuestionamiento de los modos de crear. Las autorías colectivas, pensadas en el marco de este debate, plantean una serie de interrogantes: ¿qué relaciones materiales involucra la escritura como práctica social? ¿Qué noción de comunidad y de trabajo se ponen en juego en la elaboración de una obra literaria? (López Reyes, “De la comunalidad...”). En este contexto, Cristina Rivera Garza en *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* (2013) parte de una serie de preguntas vinculadas al contexto de violencia y horror que se ha instalado con el actual

estadio del capitalismo avanzado: ¿Qué significa escribir en el presente, en un contexto marcado por la precariedad del trabajo y la muerte horrorosa? ¿A qué diálogos estéticos y éticos nos enfrenta el hecho de escribir rodeados de muertos? ¿Cómo es posible, desde la escritura, desarticular la máquina de poder neoliberal y su maquinaria de guerra? (10). Con este objetivo, propone la noción de necroescritura —que se desprende de la necropolítica desarrollada por Achille Mbembe (*Necropolítica*)— y que involucra prácticas que ponen en cuestión el estado de las cosas y el estado de nuestros lenguajes (*Los muertos*). Rivera Garza las entiende como procesos de escritura dialógicos, en los que el imperio de la autoría se ha desplazado hacia la función del lector. Así, una poética de la desapropiación es entendida como una postura crítica a partir de la cual resulta posible desprenderse del dominio de lo propio y configurar comunidades de escritura que atienden a las lógicas del cuidado mutuo y a las prácticas del bien común y que, a su vez, representan un reto para el capitalismo avanzado. Me propongo aquí hacer un recorrido por estas problemáticas en tres producciones literarias latinoamericanas contemporáneas: *Antígona González* (2012) de la escritora mexicana Sara Uribe, *La historia de mis dientes* (2013) de la escritora también mexicana pero radicada en los Estados Unidos Valeria Luiselli y *Frontera Norte* (2017) del artista, poeta y editor argentino Dani Zelko. Estos textos ponen en juego una serie de prácticas de escritura que propician modos alternativos de

organización de lo sensible al poner en crisis las ideas de pertenencia, especificidad y autonomía, y producir imágenes de comunidades expandidas (Garra Muñoz, “Arte inespecífico...”).

Escritura, desapropiación, comunidad

Mónica Barrientos en *La pulsión comunitaria en la obra de Diamela Eltit* (2019) afirma que el sistema neoliberal pone en funcionamiento prácticas que fortalecen el diálogo con “nosotros los mismos”, una comunidad de iguales, a partir de la creación de afinidades mediante el consenso (la “comunidad imaginada” a la que se refiere Benedict Anderson en su ya clásico texto *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*). Jacques Rancière también reflexiona sobre la cuestión en *Sobre políticas estéticas* (2005) y entiende estas prácticas como la búsqueda de una comunidad limpia de los sujetos sobrantes del conflicto, que no permite que la figura de los desplazados aparezca en el escenario, de manera tal que los constituyen como “los remanentes de consenso, testigos de la ‘ruptura social’ de que son víctimas aquellos a los que la modernidad consensual deja al margen” (60). En este contexto, una reconfiguración de la división de lo sensible a partir de la introducción de nuevos sujetos y objetos se presenta como una tarea urgente. Para Jean-Luc Nancy (*La comunidad*), la comunidad es el lugar donde comparecemos y nos exponemos con el otro, un espacio

de apertura. Es el ámbito en el que se juega el estar juntos, donde la inclinación hacia el otro surge no por lo que se comparte, sino por aquello que falta. De este modo, la comunidad se sitúa entre lo compartido y lo propio, como un vacío o una distancia, que puede pensarse como una intensidad, una instancia implícita que solo puede ser sentida. Así, el lugar privilegiado del conocimiento se desplaza hacia las nociones de creencia o confianza, hecho que permite habitar otro tipo de certeza (McNamara 82). Es por esto que Nancy habla de una “comunidad desobrada”, que no necesita un proyecto en común sino el permanente intercambio creativo, solo posible a través de la comunicación. En ese marco, Nancy se refiere al “comunismo literario” como una práctica de articulación de distintas voces plurales desde un espacio común que limita con la apertura hacia el otro, conformando un acto de comunicación: unirse frente a otros sin pretender representarlos. Desde esta perspectiva, la tarea de la escritura es pensar el afuera de sí mismo, la aparición de ese “entre” que nos vuelve un nosotros. El desafío al que se enfrenta este tipo de escritura, afirma Silvia Rosman (2005), consiste en encontrar el modo de articular un pensamiento no fundacional y no esencialista de la comunidad basado en una relación ética con el otro y en la exigencia política de un “nosotros” (119). Resulta imprescindible en este contexto pensar una noción de comunidad que no participe de la lógica del orden policíaco (Rancière), que identifica, localiza, estructura y legitima, asigna a cada uno un lugar y un nombre, y lo perpetúa inadvertidamente. Lo común, en cambio, está siempre

abierto a ser re-definido, y por esto se encuentra al margen de cualquier pulsión que intente regular, delimitar y definir un objeto. “Ser en común” excede el horizonte de la representación y precisamente por este motivo es ante todo poético, ya que hace posible pensar el evento imprevisible. En consecuencia, los textos literarios y culturales arrojan una nueva luz sobre articulaciones de comunidad que no están atadas a formas sedimentadas de identidad o representación (Rosman 120). Rivera Garza retoma varias de estas reflexiones en su libro, pero les da una inflexión latinoamericana al hacer uso del término “comunalidad” en lugar de “comunidad” que, tal como argumenta, hace hincapié en las relaciones de trabajo colectivo. Pero la noción de comunalidad que retoma, en verdad, fue formulada primero por Floriberto Díaz, pensador mixe, antropólogo y activista, que la piensa a partir del concepto de comunidad indígena. Jaime López Reyes hace una lectura del texto de Rivera Garza en su artículo “De la comunalidad a la desapropiación en *Los muertos indóciles* de Cristina Rivera Garza” (2018), y destaca que se trata de una palabra que, si bien no es indígena, es la que más se acerca a lo que se quiere expresar. Para entenderla el autor señala una serie de elementos fundamentales que permiten la constitución de una comunidad concreta:

- Un espacio territorial, demarcado y definido por la posesión.
- Una historia común, que circula de boca en boca y de una generación a otra.

- Una variante de la lengua del pueblo, a partir de la cual identifican un idioma común.
- Una organización que define lo político, cultural, social, civil, económico y religioso.
- Un sistema comunitario de procuración y administración de justicia. (38)

López Reyes explica que, para Díaz, la comunidad así pensada puede llegar a confundirse con una descripción de la definición más básica de un Estado-nación occidental. Y es por eso que acuña el concepto de comunalidad, que se centra sobre todo en las relaciones, primero entre las personas y el espacio, y luego entre las mismas personas. Destaca los siguientes rasgos distintivos de la comunalidad:

- La Tierra, como Madre y territorio.
 - El consenso en Asamblea para la toma de decisiones.
 - El servicio gratuito, como forma de autoridad.
 - El trabajo colectivo, como forma de recreación.
 - Los ritos y ceremonias, como parte del don comunal.
- (40)

La comunalidad, entonces, sería inmanente a las comunidades mixas: su forma particular de ver y pensar el mundo, expresada en la vida diaria de las comunidades y su modo de relacionarse. Este despliegue tiene lugar más allá de la suma de sus integrantes e involucra la relación de estos con la naturaleza, con sus ancestros y entre ellos mismos. No se trata de la colectividad por sobre el individuo, sino de la persona cobrando sentido en colectivo, en la comunidad, en el

pueblo mixe. La propuesta de Rivera Garza, por lo tanto, intenta acercar el concepto de experiencia mixe de comunidad a la discusión que, en el mundo occidental europeo, explora críticamente las relaciones entre esta y la escritura. Sobre esta base, la autora hipotetiza que existe una semejanza en el trabajo de ciertas escrituras contemporáneas que parecen empeñadas en participar en el fin del reino de lo propio a través de estrategias de desapropiación textual que evaden, impiden o modifican el modo en que circulan los textos en el ciclo económico y cultural del capitalismo global. Ella las entiende como formas políticamente relevantes de practicar el trabajo del escritor. Entendido, este último, como una práctica del estar-en-común. No obstante, la tendencia que explora Rivera Garza podemos encontrarla también en la lectura que Julio Ramos hace de la escritora puertorriqueña Luisa Capetillo. Ramos observa que en los libros de Capetillo proliferan textos de otros: cartas de compañeros, traducciones, resúmenes de artículos de revistas extranjeras. Esta cuestión le da la pauta de que allí no operaba la norma de originalidad —la noción de libro como propiedad individual, distintiva de la institución literaria—. Esta clase de escritura, continúa Ramos, presupone un tipo de autoridad colectiva, distinta a la de la alta cultura, no solo por el rechazo de la originalidad y la propiedad intelectual como valores, sino también porque responde a las necesidades de un grupo social desposeído e históricamente ajeno al poder del discurso. En consecuencia, emerge un tipo de escritura que no pretende producir reglas universales o representaciones generales

de la sociedad. En cambio, sostiene Ramos, se constituye como un discurso alternativo que se basa en la apertura de nuevas opciones, nuevos modos de representación y mundos posibles (48-49). A lo largo de la historia occidental, las nociones tanto de autoría individual como de creador literario, afirma Aina Pérez Fontdevila en su tesis *Un común singular. Lecturas teóricas de la autoría literaria* (2017), emergen contra los términos negativos de una larga serie de oposiciones binarias: originalidad-reproducción, interioridad-corporalidad, presencia-representación, autonomía-heteronomía, singularidad-comunidad, propiedad-alteración, unidad-diseminación, cuerpo-interioridad, entre otras. Esta clase de autoría se instituye sobre una exclusión simbólica que, en tanto posición-sujeto, obstaculiza su asunción por parte de quienes encarnan los términos negativos de dichos binomios. De este modo, se montan sistemas de exclusión en los que cumplen un rol determinante las categorías de clase, etnia y género. En otras palabras, la operatividad de la figura del autor implica de por sí un recorte acerca de quiénes están autorizados para hablar. Este hecho funda una relación constitutiva entre la figura del autor y todo aquello de lo que reniega y, finalmente, excluye. Sumado a esto, los ritos de consumo habituales —en silencio y soledad— responden a una lógica pasiva entre el lector y su libro que satisface la exigencia de individualidad e interioridad garantes de la autenticidad de la relación del sujeto con el objeto de admiración, lo que garantizaría un consumo *autorizado* del arte. Para reimaginar el concepto de autoría, para traspasar sus fronteras, Rivera Garza

propone entonces la práctica de la desapropiación: una forma de “desposeerse del dominio sobre lo propio” a través de la escritura en coautoría. El objetivo, entonces, consiste en escapar del circuito de la propiedad privada e intentar modificar, aunque sea levemente, las lógicas imperantes de acumulación de capital cultural y económico. Las escrituras comunales construyen un mundo del que el lector forma parte, de modo que no queda desplazado al lugar de mero consumidor. Así, ponen al descubierto el proceso de circulación, producción y reproducción, haciendo visible su valor crítico, social y político. Además, constituyen una práctica que, parafraseando a Pérez Fontdevila, permite desbaratar la “selección” de sujetos que pueden encarnar la equivalencia entre lo humano y lo autónomo y singular que da origen a la figura autoral. En su lugar, emerge una singularidad heteroconstituida. Desde la perspectiva de Rivera Garza, se considera que la figura solitaria del autor ha encubierto una serie de relaciones de intercambio a partir de las cuales se generan las distintas formas de escritura que, luego, firma como propias. Este proceso trata, entonces, de revelar las relaciones específicas del cuerpo material de la escritura con su estar-con-otros a través de preguntas que vuelven visibles las huellas que ese estar-con-otros ha dejado. A diferencia de la apropiación —que hace alusión al universo de la autoría, el plagio, la propiedad intelectual, etc.—, la práctica de la desapropiación implica renunciar a lo que se posee o, mejor aún, nos indica que la posesión en materia intelectual es una ilusión que se sostiene a partir de una operación de borramiento de los múltiples

agentes y elementos que forman parte de cualquier proceso creativo. Poner en práctica la desapropiación, entonces, involucra estrategias de escritura que ponen al descubierto el andamiaje del tiempo y del trabajo comunal y cuestionan el dominio que hace aparecer como individual una serie de trabajos que, en verdad, carecen de propiedad. Así lo explica Rivera Garza en una columna titulada “Desapropiación para principiantes” (2017) publicada por el portal web *Literal*:

Se trataba y se trata de renunciar críticamente a lo que la Literatura (con L mayúscula) hace y ha hecho: apropiarse de las experiencias y voces de otros en beneficio de ella misma y sus propias jerarquías de influencia. Se trataba y se trata de poner en claro los mecanismos que permiten una transferencia desigual del trabajo con el lenguaje de la experiencia colectiva hacia la apropiación individual del autor. Todo con el fin de regresar al origen plural de toda escritura y construir, así, horizontes de futuro donde las escrituras se encuentren con la asamblea y puedan participar y contribuir al bien común.

En esta dirección, la autora propone entender a la escritura como un ejercicio inacabado que produce el estar-en-común y también el sentido crítico. Esto implica pensar la instancia de la recepción de una manera distinta, ya sea a partir de la oralidad y la escucha o de la lectura entendida como parte de un proceso creativo: prácticas que desmantelan la figura ilustrada del autor como interioridad irrepetible, que producen las condiciones para el surgimiento de una sensibilidad alternativa y que permiten que los cuerpos políticos

emerjan como un lugar de apertura y creatividad, y no solo de sometimiento (Barrientos 67). Este recorrido alrededor de la noción de reescritura, desapropiación, comunicación, comunidad y comunalidad nos instala en un nuevo campo de interrogantes que evaden la biografía intelectual del autor y que se concentran en las prácticas materiales que lo vinculan al texto. Lo que se pone de relieve es, según Rosman (2005), una práctica del ser-en-común a partir de la cual “en” ya no funciona como índice de localización sino como el límite de toda localización y, por ende, da a leer una serie de posibilidades e imágenes de aquello que todavía está por venir.

Escrituras desapropiadas

Tal como observa Laia Manonelles Moner en su artículo “Migración, prácticas artísticas y activismos”, en la actualidad nos encontramos con una proliferación de propuestas artísticas y literarias cuyo objetivo consiste en visibilizar las fisuras que los sistemas hegemónicos ocultan, maquillan o minimizan y, a su vez, articular preguntas que tengan un impacto en la forma en la que pensamos cómo vivir juntos (182). En los casos de Uribe, Luiselli y Zelko nos encontramos frente a textos que se posicionan ante la producción masiva de la exclusión, la miseria y la muerte en el contexto del capitalismo avanzado, y de su consecuente homogeneización como condición necesaria para la desaparición: los muertos, los

desechables, se convierten en cifras producidas por una violencia sin rostro. Se trata de textos que llevan a cabo un trabajo que apunta a generar puentes de enlace, diálogos que permiten trascender la desconfianza y el miedo al otro, de modo tal que la indiferencia, como condición de posibilidad para que tenga lugar un discurso reaccionario, quede desarticulada (183). Aquello que comparten los textos de Uribe, Luiselli y Zelko es el lugar central que les otorgan a la elaboración e implementación de un método, cuestión que permite evidenciar los diálogos entre los distintos participantes que se encuentran involucrados de maneras diversas en el proceso creativo. Esta cuestión encuentra su eco en los ejes o figuras centrales que articulan cada uno de los textos: en el caso de *Antígona González*, la figura transhistórica y latinoamericanizada de la hermana que busca a su muerto para enterrarlo, y que marca el proceso de composición del texto; en el caso de *La historia de mis dientes*, el trabajo de escritura produce una situación de intercambio entre pares, no necesariamente iguales; y en el caso de *Frontera Norte*, es la situación de la narración y la escucha aquello que produce el encuentro entre desconocidos, la *reunión*.

Antígona González nace de un contexto particular y un encargo: ante el estallido de violencia provocado por la llamada “guerra contra el narcotráfico” en el año 2010, la actriz tamaulipeca Sandra Muñoz le pide a Sara Uribe que escriba un texto a partir de tres premisas: retomar *Antígona* de Sófocles; elaborar vasos comunicantes con la

historia de Isabel Miranda de Wallace;^[1] y ahondar en la necesidad de recuperación del cuerpo ausente. La obra, según Laura Alicino (2020), trabaja a través de la desterritorialización del mito clásico de *Antígona*, y nos localiza en una dimensión latinoamericana a partir de la adición del apellido, que la instala en la misma serie que *Vélez* de Leopoldo Marechal y *Furiosa* de Griselda Gambaro. Tal como lo describe la misma Uribe (“¿Cómo escribir poesía?”), la escritura del texto comienza en 2011 a partir del descubrimiento de las fosas de San Fernando, de su contacto con el proyecto de “Menos días aquí”,^[2] y de los testimonios de periodistas y personas que habían vivido la desaparición de un ser querido. El texto, al que ella se refiere como obra conceptual, se organiza en secciones: “Instrucciones para contar muertos”, donde se despliegan los motivos de la escritura del libro; “¿Esto es lo que queda de los nuestros?”, que ahonda en los vínculos afectivos entre Antígona y Tadeo, muestra la lucha, la esperanza y la angustia en torno a la búsqueda, y pone en escena el cuestionamiento político de Antígona González sobre la guerra y su postura ética frente al otro como enemigo; y, por último, “Esta mañana hay una fila inmensa”, que aborda la llegada de Antígona a San Fernando y el momento en que encara la tragedia de las fosas. En esta parte, Uribe ensambla las preguntas del poema “Muerte” de Harold Pinter con respuestas hechas con los testimonios de familiares de desaparecidos. Hacia el final, en “¿Me ayudarás a levantar el cadáver?”, encabezado por la aclaración: “Soy Sandra Muñoz, pero también soy Sara Uribe/ y queremos nombrar las voces de las historias que/ ocurren aquí”

(*Antígona González* 97), se enumeran las fuentes utilizadas y se explican las estrategias de “apropiación, intervención y reescritura” (103). Una primera versión del texto fue la que puso en escena Sandra Muñiz en abril de 2012 en uno de los pasillos del Espacio Cultural Metropolitano de Tamaulipas. Luego de esto, la obra pasó por una lectura de Cristina Rivera Garza y, a partir de sus comentarios, Uribe inicia un proceso de reescritura que incorpora, además, fuentes teóricas. El libro *Antígona, una tragedia latinoamericana* de Rómulo Pianacci, explica Uribe, resulta clave en esta etapa porque *Antígona González* también incluye una reflexión sobre el significado de *ser una antígona*, y de los procesos escriturales que se han tejido en torno a su constante reelaboración en Latinoamérica: ¿por qué vuelve con distintos nombres y apellidos?, ¿por qué las versiones europeas se quedan en Tebas y las latinoamericanas se localizan en el lugar donde se ha perdido el cuerpo?, se pregunta Uribe (“¿Cómo escribir...?”). Según Cabrera García y López (2019), la historia de la hija de Edipo ha funcionado en América Latina como inspiración ante la tarea de dar voz a las personas desaparecidas durante las dictaduras militares, así como durante los distintos estallidos de violencia derivada de los procesos neocoloniales, el crecimiento de la desigualdad y el asentamiento del narcotráfico; procesos que desembocaron en la desintegración del cuerpo social de numerosos territorios latinoamericanos. Las mujeres a las que se representa en las reescrituras latinoamericanas de *Antígona* son las primeras en advertir y denunciar esta situación y por esto quedan excluidas y son

consideradas excesivas y delincuentes al transgredir los límites de decoro demarcados por el contrato social de una comunidad que se desmorona (43). El texto de Uribe construye a las antígonas como un colectivo: las que todavía están vivas, esperan, buscan, transgreden, recuerdan. Las que reclaman y no van a descansar hasta encontrar y enterrar a sus muertos. De este modo, en la economía del texto, lo propio, el nombre, funciona también como lo múltiple; en otras palabras, aquello que individualiza es lo que también amalgama el colectivo. Esta operación tiene lugar para señalar un problema que, al igual que las antígonas, no deja de volver y repetirse en el tiempo. Por este motivo, Uribe se propone construir una Antígona que se piensa y se lee, textual y metatextualmente, a sí misma. *Antígona González* comienza con un epígrafe de *Los muertos indóciles* que funciona como una referencia directa a las reflexiones de Rivera Garza: “¿De qué se apropia el que se apropia?”. Como explica Uribe, en paralelo a la escritura del texto lleva a cabo lecturas sobre apropiacionistas que tienen gran influencia en la estrategia de escritura y a partir de las cuales se destacan los procedimientos de copia, reciclaje, tachadura, excavación. Este trabajo, al que Uribe le da el nombre de ‘curaduría textual’, consiste en el ejercicio de una poética donde no predomina un yo lírico autoral, sino una yuxtaposición de muchas voces. Una poética polifónica, coral. Las fuentes con las que trabaja el texto son numerosas y Laura Alicino se ha tomado el trabajo de enumerarlas en detalle:

a) la *Antígona* de Sófocles; b) algunas reinterpretaciones europeas y latinoamericanas del mito de Antígona: *La tumba de Antígona* de María Zambrano ([1967] 2012), *Fuegos y Antígona o la elección* de Marguerite Yourcenar (1989), *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro (1989) y la obra inédita *Antígona y actriz* del dramaturgo colombiano Carlos Eduardo Satizábal (2004); c) el blog *Menos días aquí*; d) la bitácora Internet de la activista colombiana Antígona Gómez o Diana Gómez, hija de Jaime Gómez, desaparecido y luego encontrado muerto en 2006; e) varios testimonios de familiares de los desaparecidos; f) algunos artículos periodísticos; h) algunas obras académicas sobre la figura de Antígona, entre las que destacan *El grito de Antígona* de Judith Butler ([1994] 2011) y [...] *Antígona, una tragedia latinoamericana* de Rómulo Pianacci ([2008] 2015). (Alicino 328)

En la obra de Uribe no hay nada original; está conformada por fragmentos extraídos de diversas fuentes y puestos a funcionar en un nuevo contexto: desde testimonios hasta textos filosóficos y académicos que, puestos todos juntos, sin jerarquías ni marcas, conforman un montaje que permite articular poéticamente la ausencia, la búsqueda y el duelo colectivos. Por este motivo, y tal como lo afirma Roberto Cruz Arrazábal (2015), *Antígona González* se constituye como un dispositivo artístico para la enunciación colectiva, que involucra tanto experiencias colectivas de participación como investigaciones estéticas y sociales más amplias. A esto se suma el hecho de que la obra fue publicada por una editorial independiente que utiliza una licencia *Creative Commons*, permitiendo la copia y distribución sin fines de lucro. Esta situación apunta a la construcción

de flujos de circulación literaria que se alejan de los circuitos tradicionales. En este contexto, la figura del autor se desdibuja, no para dar voz a las víctimas de la violencia, sino para situarlas en el centro de la enunciación poética, al ceder su lugar como escritora y adoptar el rol de curadora textual (319). Es un hecho que, además, subvierte la figura del yo lírico como eje único de producción de significado. La reescritura, en este punto, instala una temporalidad de hacer con y en el trabajo colectivo, comunitario e históricamente situado, porque implica volver atrás y adelante al mismo tiempo, actualizar y producir presente (Rivera Garza, *Los muertos* 13).

Tal como sucede con *Antígona González*, la novela *La historia de mis dientes* (2013) de Valeria Luiselli surge a partir de un encargo hecho, en este caso, por la fundación de arte de la empresa de jugos Jumex. La construcción del texto siguió el formato de una novela por entregas a partir de las cuales Luiselli estableció una conversación a distancia con los trabajadores de la fábrica de jugos. El texto se encuentra, en consecuencia, atravesado por dos instituciones: la fábrica y el museo. En su artículo “El relato como mercancía, colección y una propuesta de archivo” (2018), Marco Ramírez Rojas^[3] afirma que la novela constituye una reflexión lúdica sobre los procesos de asignación de valores comerciales mediados por el discurso literario. En otras palabras: cómo vende y cómo compra un relato, y cuáles son las estrategias discursivas mediante las cuales una ficción transforma un objeto en mercancía o deviene, incluso, ella

misma un bien adquirible. Esta situación hace referencia directa al contexto de producción de *La historia*: una empresa privada financia un museo que, a su vez, encarga un texto literario a una autora de renombre en la actualidad porque su discurso, por diferentes motivos, ha adquirido un valor determinado en el campo cultural contemporáneo. De modo que el capital económico se proyecta en el campo cultural a través del museo y, a partir de este último, se materializa en el encargo de un texto literario. Esta circunstancia evidencia la localización particular de Luiselli (y de tantos otros escritores) en tanto trabajadora (en definitiva, recibe una comisión para hacer un trabajo concreto) y en tanto escritora. En efecto, aquello que le asigna valor a su trabajo la separa a su vez de aquellos otros *trabajadores comunes y corrientes*. Luiselli no intenta desimplicarse de estas tensiones y asimetrías, sino que las toma como punto de partida del proceso de creación, lo que genera, en definitiva, un texto que expone tanto su origen como su proceso de producción y que tiene en cuenta el trabajo colectivo en sus distintas instancias y contradicciones. Este asunto implica, en primera instancia, que la autora salga del lugar de la espiritualización, desinterés e interioridad asignado a la figura del escritor y no sólo exponga sino que tome como principio constitutivo el hecho de que una empresa privada, a través de una fundación, le haya encargado un texto. De esta manera, se trata de un texto que no solo construye *junto con* los trabajadores al hacerlos formar parte del proceso creativo de escritura, sino que, además, resitúa críticamente la noción de autoría literaria. Tal como

se ocupa de subrayar Luiselli en una entrevista publicada por *La Tercera*, el texto fue escrito *junto con* los trabajadores de la fábrica, no *para* ellos. La escritora enviaba a los trabajadores de manera semanal una entrega de la novela. Luego ellos se reunían a leerla, comentarla y devolverle una grabación en formato mp3 que la autora utilizaba para la escritura de la siguiente entrega. El producto de este proceso es el material de base sobre el cual trabajaba la escritora para la composición de su texto. Debemos destacar el carácter multimedial de la obra, que involucra grabaciones, historias de vida, traducciones, referencias literarias y musicales, fotografías, mapas de Google, ilustraciones e imágenes. La relación entre la escritura y la tecnología digital resulta clave para el desarrollo de técnicas de desapropiación dado que, en este caso, permite que dos posiciones aparentemente distantes no solo en lo que respecta a la geografía sino también a las posiciones/roles sociales (escritor/lector) se pongan en relación de manera tal que puedan formar lazos creativos en un mismo proyecto de escritura comunitario. Este particular modo de composición del texto hizo posible que se vaya articulando en el camino y sea intervenido por muchos participantes hasta convertirse en una novela. Sobre esta cuestión, la autora explica que, hasta ese momento, había escrito sus textos en una voz cercana a la propia, más bien sobria, contenida y tímida, pero que la naturaleza de este proyecto le facilitó la exploración e incorporación de otras voces, “más libres y desparpajadas” (“La novela colectiva” s/p). Luiselli explica también que el narrador de este texto, en lugar de ser una figura homogénea,

central y organizadora del sentido, por su modo de composición, terminó siendo el eco de la voz de los trabajadores. Es en este punto donde cobra relevancia el método de trabajo puesto en marcha: involucra directamente a los empleados de la fábrica, y vuelve posible que estos asuman un rol activo en la construcción de la trama, que incluye intervenciones de sus propias historias, discusiones y diálogos. Luiselli interviene las historias, las selecciona y las transforma, las hace circular de otro modo y les otorga, en consecuencia, un nuevo significado en el traslado de una dimensión oral/narrativa a la letra escrita, que las convierte en un *producto* artístico, en una obra literaria. El proceso creativo se transformó en una conversación a distancia, de modo que el texto literario terminó operando como puente entre los trabajadores de la fábrica y el espacio artístico afiliado a ella.

El proyecto *Reunión* llevado adelante por el artista argentino Dani Zelko también se encuentra basado en la conversación, el intercambio y la circulación de relatos de vida a través de vías alternativas a los circuitos literarios tradicionales. Mario Cámara (2021) explica que el proyecto —en el que el cuerpo, la mano, la voz, la impresión y la distribución cumplen un papel central— puede dividirse en dos zonas claramente delimitadas. La primera, compuesta por dos libros llamados “Primera” y “Segunda Temporada”, que compilan escritos-testimonios recogidos en Argentina, México, Cuba, Guatemala, Bolivia y Paraguay. La segunda, también compuesta por poemas-

testimonios, lleva como subtítulo “Ediciones urgentes”. En este segundo caso, señala Cámara, el proyecto adquiere una dimensión política en función de la inmediatez de los acontecimientos y de la necesidad de la contrainformación (315). El proyecto, explica Julieta Yelin, se arma a partir de pocos recursos: dos sujetos (un hablante y un oyente, que además pasa por escrito lo escuchado); una impresora, tinta y papel; y un grupo de nueve participantes dispuestos a acudir a un ritual de lectura en voz alta. Todos estos elementos e instancias se conectan a partir de un procedimiento ideado por Zelko, que permite la puesta en marcha en diferentes contextos de distintos encuentros:

Para el hablante-poeta, se trata de soltar su discurso ante alguien que transcribe (en el caso de *Reunión*, el propio Zelko); para el escriba, la tarea consiste en copiar a mano todo lo que es capaz de retener, cambiando de línea cada vez que el dictante hace una pausa para inhalar; el editor (en este caso, también Zelko), revisa los textos junto con lxs hablantes-poetas, los imprime y distribuye en el entorno más próximo y también a través de la web (www.reunionreunion.com). Por último, el lector de la performance tiene la misión de poner los textos resultantes en su voz ante un círculo de implicadxs o interesadxs. El procedimiento supone también algunas reglas de omisión, que atañen sobre todo al escriba: no grabar, no preguntar, no interrumpir ni intervenir el fluir del discurso que se registra; no editar el texto resultante si no es de modo colaborativo; no participar del círculo de lectura en voz alta. (Yelin, “Vidas reunidas” 3)

Tanto en este caso como en los de Uribe y Luiselli, la elaboración de un procedimiento resulta una instancia clave ya que, como sostiene Gabriel Giorgi (2021), posee una naturaleza colectiva, tiene voluntad pública y potencialidad política, implica una relación con el otro y, además, puede ser apropiado e implementado en situaciones imprevistas. A diferencia de la noción de “obra”, que supone un cierre formal, un autor y una poética (elementos a los que se les asigna un nombre propio), la elaboración de un procedimiento favorece la articulación de acciones que modifican el estatuto de sus participantes, de modo tal que a ninguno se le pueda asignar un rol fijo y único: “el hablante se vuelve poeta; el escribiente, editor; el oyente, integrante de una ceremonia comunitaria que inaugura una nueva etapa para el libro” (Yelin 5). La movilidad de los roles anula las jerarquías y pone a todos los participantes en plano de igualdad. En el caso de *Reunión* específicamente, el procedimiento involucra las dimensiones de la voz y la escucha: el momento de la lectura, sostiene Cámara, adquiere una dimensión ritual, a partir de la cual la palabra impresa toma estado público y pasa de estar entre página y página a estar entre cuerpo y cuerpo, como explica Zelko. Escena que, además, se corre del imaginario de la lectura individual y silenciosa. A diferencia del caso de Luiselli y los obreros de la fábrica, este proyecto prescinde de apoyo tecnológico: no se recurre a grabaciones, filmaciones, reproducciones o ninguna clase de documentación. En su lugar, cobra relevancia una dimensión que podríamos llamar artesanal: quien escribe debe escuchar y recordar, quienes asisten al

evento deben comprometerse con su presencia. Así, el proyecto guarda una íntima relación con el acontecimiento y con lo irrepetible. Este acontecimiento, no obstante, deja una huella o rastro en el mundo, un libro, resultado del proceso de escritura en colaboración y la única dimensión de esta experiencia a la que tenemos acceso. De modo que podemos distinguir dos dimensiones de estos textos: una visible, la letra escrita; y otra que, si bien no está recuperada de manera directa, se puede percibir, entrever en la lectura, que es su contexto inmediato de producción, la situación comunicativa, el momento en el que la persona relata un poema y este es pasado por escrito por su interlocutor. En resumen, estos textos son el resultado de un encuentro en el que intervienen múltiples participantes, que cumplen diferentes roles, de modo tal que ninguna de sus partes puede identificarse plenamente con un nombre propio. Es por eso que cada poema-testimonio^[4] es valioso por sí mismo y, al mismo tiempo, adquiere relevancia en el contexto de un colectivo y de las circunstancias que rodean su producción: una persona que se acerca pidiendo una historia, un oyente que pasa por escrito, un texto escrito que vuelve a su productor, pero ya distinto porque ha pasado por la mano de otro, y así se vuelve a insertar en la comunidad. De modo tal que incluso al leer este texto en soledad también se forma parte de un ritual singular, lo que revela un pliegue más dentro de los muchos que componen esta iniciativa. Porque aquello que leemos es, en efecto, solo una parte, un emergente de un proyecto más amplio, que implica resultados materiales, tangibles (una escritura), pero también otros

imperceptibles (los lazos comunitarios que se generan entre relator oyente/transcriptor/lector) o bien efímeros, el sentir irrecuperable del encuentro, como lo refiere con claridad Leonilla:

[...] ¿Que me cuenten? ¡No! Yo quiero dar contigo quiero verte en vivo para que no seas un truco. La vida es estar acá platicando.

(*Frontera Norte* 71)

La noción de una autoría unitaria y homogénea se descompone en distintas y pequeñas partes que suponen, a su vez, transformaciones y pliegues. Esto da como resultado una experiencia de la que surge un texto vivo que respira, como sugiere Giorgi, al hacer de cada inhalación de quien narra, pausa y, de ella, un nuevo verso. *Frontera Norte* es uno de los textos que forma parte de las Ediciones Urgentes del proyecto *Reunión*. En la portada de la edición se destacan frases que refieren directamente al contexto social y político que enmarca el proyecto: “Los migrantes están siendo incorporados al discurso de la guerra”; “Lo nuevo no son las migraciones, lo nuevo es este régimen de fronteras, esta fantasía neoliberal de gobernar la movilidad humana”; “¡Las caravanas migrantes son un levantamiento, una rebelión!”; “Migrar es pura voluntad de vida”; “Migrar es inaugurar un nuevo relato para tu propia vida”. El telón de fondo de estos textos reunidos es, entonces, la intervención de los grandes capitales en distintos países (de América Latina, África, Medio Oriente) y sus devastadoras consecuencias económicas, políticas y sociales. Los

testimonios que recorren estas páginas son de quienes han debido abandonar sus países, transformados en meros territorios de tránsito para capitales, drogas, armas o migrantes. Lugares donde se han roto los vínculos tanto entre los habitantes como de ellos su tierra. *Sobre* este fondo, o mejor dicho *contra* él, afirma Giorgi, es que se formula en *Frontera Norte* una indagación ética y política desde el arte por lo público como una cuestión urgente (6). El entramado de voces que componen el volumen es diverso: exiliados latinoamericanos de los años setenta, migrantes de las últimas décadas de Cuba, México, pero también de Jordania y de Bagdad, o bien ciudadanos norteamericanos de Texas que viven en la frontera. La intervención invisible —pero no imperceptible— de Zelko logra que estas voces, con sus puntos en común y sus tensiones, formen un coro, armen una comunidad de narradores. A lo largo de las páginas, se articula la amargura con el optimismo, el trauma y las situaciones extremas con la ayuda inesperada y las salvaciones milagrosas. Como lo explica con tanta más claridad Norma de la organización Las patronas:

[...] algo tenía que dar... ¿Y cómo dar algo? Esta vivencia es mi fe me cambió toda me hizo más completa, a través de los hermanos migrantes me siento bien como mujer, gracias a ellos nosotras nos descubrimos No es solidaridad es un intercambio Dios da para todos no le creas a unos pocos.

(*Frontera Norte* 53)

De este modo, uno de los tantos tópicos que podemos resaltar de estos textos tiene que ver con la puesta en valor de los lazos sociales, la empatía y la ayuda; es decir, con una reconstrucción de la sensibilidad desde el afecto, desde el acto consciente de dejarse afectar por un otro. Pero, además, como observa Giorgi, tiene que ver con la puesta en valor del saber de aquellos que han sido desplazados de un lugar de autorización social. Y es en este punto donde radica otra dimensión clave del procedimiento: el reconocimiento de las capacidades y la distribución pública de la autoridad (14). Algo en *Frontera norte* nos recuerda a aquellas escenas que describe Walter Benjamin en “El narrador”: el que se ha enfrentado a grandes males, ha vencido y vive para contar una historia, para dejar una huella en el mundo y transmitir una experiencia vivida a su comunidad. En este sentido, señala Yelin, el acto de contar lo que se vivió o lo que se sabe es enriquecido por la pulsión de contacto con lo desconocido como fuerza de aprendizaje y afirmación vital (7). En el texto se despliega una serie de personajes que, atravesados por un contexto social, económico y político general que los engloba bajo la etiqueta de “migrantes” o “trabajadores precarizados”, se expanden a lo largo de las líneas en toda su singularidad, de modo tal que no dejan de ser migrantes, pero pueden, al mismo tiempo, ser muchas otras cosas. Los poemas-testimonio articulan las historias particulares con los destinos comunitarios, sin por eso dejar que cada historia pierda su singularidad ni su potencia para dialogar a la par con las otras. El testimoniante se transforma así en una voz singular-plural (Cámara

324). Motivo por el cual, a modo de ejemplo, Leonilla, que no aprendió a escribir y sabe leer muy poco, puede convertirse en una poeta-testimoniante con un texto que lleva su nombre. Estas voces se despliegan en *Frontera Norte* a partir de, en palabras de Bifo Berardi, una lógica conjuntiva, que es la lógica del devenir, de volverse otro (16). En los textos que componen la entrega podemos reconocer una voluntad de vida y una intención de resignificar el mundo y sus prácticas. El hecho de que los migrantes respondan a una situación económica y política determinada, y que asuman los costos de la explotación, no implica que sus vidas deban quedar sometidas a la lógica del capital. Como señala hacia el final del texto de Verónica Gago, la condición de quienes migran es ambivalente y, para pensarla, debemos reconocerla en sus propios términos y tensiones: esas vidas migrantes también articulan una conciencia crítica alrededor de sus condiciones y de cómo funciona el mundo, y a su vez, mantienen prácticas de hermandad, de ayuda, prácticas colaborativas y menores, que poseen una gran potencia política y social, y que permiten repensar la forma en que nos vinculamos en estos sentidos. Conforman, por este motivo, un núcleo atravesado por fuerzas contradictorias que hablan de sus propias condiciones de vida y, por tanto, refractan las condiciones de la vida humana en el actual período del neoliberalismo. Como afirma Sandro Mezzadra, las masas de migrantes no deben pensarse como meras víctimas desposeídas, sino también como una revolución en curso. Una masa sublevada, que se moviliza de manera obligada por las lógicas del capital, pero que se

rige a su vez por lógicas de cuidado mutuo que son altamente disruptivas (121). Porque, al decir de Giorgi, alientan con mucha claridad la posibilidad de una vida que se afirme sobre nuevas condiciones: las voces se conjugan “no solamente para demandar sino para afirmar, explicar, narrar las condiciones de una vida vivible. Condiciones materiales, inmediatas para sostener y potenciar la vida” (“La respiración” 22). Ante este escenario, la migración aparece en *Frontera norte* como un movimiento que surge de las entrañas del imperio y responde a su lógica; sin embargo, aquello que lo moviliza es una pulsión de vida. Ese resto inalienable, ese excedente que se resiste a la captura del capital y que puede leerse en los vínculos singulares que se despliegan en cada una de las historias de vida que forman parte del volumen: la salvación entre las amigas, los emprendimientos personales, la recuperación de la dignidad a través del trabajo, la empatía, el encuentro con la familia, con los compatriotas: señales de que hay vida después de todo.

Florencia Garramuño se refiere en “Arte inespecífico y mundos en común” (2016) a un tipo de práctica artística que tiene bastantes similitudes con los casos que acabamos de presentar. En esta clase de prácticas, explica, se yuxtaponen ficción, fotografías, imágenes, memorias y textos documentales, y no solo tienen una dimensión testimonial, sino que también propician un modo de organización de lo sensible que pone en crisis las ideas de pertenencia, especificidad y autonomía. Esta apuesta por lo inespecífico implica la elaboración de

un lenguaje de lo común que explora modos de no pertenencia y que propicia imágenes de comunidades expandidas. Es por eso que estas prácticas impactan en la especificidad del sujeto, del lugar, de la nación y hasta de la lengua porque permite imaginar una comunidad más allá de una esencia producida colectivamente, y más allá de la identificación homogénea que funda la pertenencia. En los tres casos presentados nos encontramos con proyectos de escritura que trabajan con materiales diversos (historias de vida, entradas de blogs, fotografías, artículos críticos, teóricos, literarios, entre otros) y que describe el modo en el que los utilizan, los mezclan, los reciclan o los refuncionalizan. Es decir, exponen sus procesos creativos, explican paso a paso el modo en que fueron pensados. Además, involucran en su producción de manera explícita a más de un participante: Uribe con la directora teatral y su diálogo con las diferentes antígonas; Luiselli y los trabajadores de la fábrica; Zelko con los habitantes de la frontera, los migrantes, los asistentes a la lectura. De este modo, exploran a partir de distintos enfoques las zonas de contacto entre la literatura y la comunidad. Experimentan, por esto, con lo im-propio, con lo público al mezclar tradiciones y voces, revelar el proceso creativo como un proceso colaborativo que permite crear diálogos entre personas más o menos distantes y democratizar la palabra. Emergen, entonces, como escrituras comunales que traman gestos que resultan subversivos en un mundo tomado por una lógica individual que impone la ilusión de que las cosas se logran en soledad y luego tienen un propietario intelectual. Todo trabajo se revela así

como un entretejido colectivo: nadie debe darle la voz a nadie porque esa voz ya forma parte de lo que decimos, esa voz habla en nosotros, es la voz de los presentes y también de los que ya no están. No obstante, el gesto que proponen estos proyectos no podría sostenerse sin una intervención en la esfera temporal del capitalismo avanzado. Nos encontramos frente a proyectos de escritura que propician un encuentro entre cuerpos y entre singularidades y traman franjas temporales alternativas a la lógica acelerada del capital, la información y la saturación de los sentidos. Por este motivo, hacen posible que emerja de cada uno de sus respectivos procesos creativos una experiencia estética que interviene en el orden de lo sensible con una lógica disruptiva. De este modo, y a partir de posiciones y métodos distintos, intervienen en la esfera de lo público y montan ensayos sobre cómo vivir juntos, que articulan un mismo reclamo por lo común: los cuerpos, el trabajo, la sensibilidad, los relatos, el territorio. En el marco de un mundo violento, inhospitalario y devastado, emergen como la creación sensible del mundo cargado de sentido ético, estético y político (Berardi 68). En definitiva, son iniciativas que trabajan alrededor de la figura de la frontera, que se montan en un *espacio-entre*, con el objetivo de atravesarla en diferentes direcciones: aquella entre obreros e intelectuales, entre el subalterno que no tiene voz y el escritor que se la otorga, entre vivos y muertos, lo individual y lo colectivo. Estos proyectos atraviesan América Latina y forman parte de un llamado a una comunidad sublevada, que no se ajusta tan fácilmente a las pedagogías de la

crueldad del neoliberalismo, una comunidad del afecto. Por eso el énfasis que estas iniciativas hacen en el proceso: no representan un trabajo culminado sino, más bien, un punto de partida para ensayar formas alternativas de vivir juntos.

Obras citadas

AAVV., *Reunión: Frontera Norte*. Gato Negro Ediciones, 2017.

Alicino, Laura. “El cuerpo colectivo de Antígona. Mito y reescrituras en *Antígona González* de Sara Uribe”. *Rassegna iberistica*, vol. 114, 2020, pp. 321-340.

Barrientos, Mónica. *La pulsión comunitaria en la obra de Diamela Eltit*. Pittsburgh, Latin America Research Commons, 2019.

Berardi, Bifo. *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*. Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2017.

Cabrera García, Elisa y Miguel Alirangues López. “Duelo y memoria de los cuerpos ausentes en *Antígona González*”. *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, nº 18, 2019, pp. 36-65.

- Cámara, Mario. “De la voz a la letra impresa: Dani Zelko y sus *Temporadas*”. *Landa*, vol. 9, nº 2, 2021, pp. 314-329.
- Cruz Arrazábal, Roberto. “Escritura después de los crímenes: dispositivo, desapropiación, y archivo en Antígona González de Sara Uribe”. *Crimen y ficción. Narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina*, coordinado por Mónica Quijano y Héctor Fernando Vizcarra. México, Bonilla Artigas Editores, 2015, pp. 315-336.
- Díaz, Floriberto. *Escrito: comunalidad, energía viva del pensamiento mixe*, compilado por Sofía Robles Hernández y Rafael Cardoso Jiménez. México, Universidad Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2007.
- Garramuño, Florencia. “Arte inespecífico y mundos en común”. *Estética, medios masivos y subjetividades*, editado por Pablo Corro y Constanza Robles. Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2016.
- Giorgi, Gabriel. “La respiración de lxs otrxs. Afectos públicos en *Reunión de Dani Zelko*”, 2021. Manuscrito inédito, <https://drive.google.com/file/d/1EmfNOEfvL9oItgQjaaNCHKUISawKHsvM/view>
- López Reyes, Jaime. “De la comunalidad a la desapropiación en *Los muertos indóciles de Cristina Rivera Garza*”. *Sincronía*,

nº 73, 2018, pp. 130-139.

Luiselli, Valeria. *La historia de mis dientes*. México, Sexto Piso, 2013.

———. “La novela colectiva de Valeria Luiselli”. Entrevista. *La Tercera*, 24 de abril de 2014, <https://www.latercera.com/paula/la-novela-colectiva-de-valeria-luiselli/>

Manonelles Moner, Laia. “Migración, prácticas artísticas y activismos”. *Polissema. Revista de Letras do ISCAP*, vol. 12, 2012, pp. 181-197.

Mbembe, Achille. *Necropolítica*. Santa Cruz de Tenerife, Melusina, 2011.

Mc Namara, Rafael E. “Silencio y comunidad: resonancias entre Kusch, Deleuze y Foucault”. *Otros Logos. Revista de estudios críticos*, vol. 11, nº 10, 2020, pp. 1-15.

Mezzadra, Sandro. “The Gaze of Autonomy: Capitalism, Migration, and Social Struggles”. *The Contested Politics of Mobility: Borderzones and Irregularity*. Londres, Routledge, 2010.

Nancy, Jean-Luc. *La comunidad desobrada*. Madrid, Arena Libros, 2001.

Pérez Fontdevila, Aina. *Un común singular: lecturas teóricas de la autoría literaria*. Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2017.

Ramírez Rojas, Marco. “La historia de mis dientes de Valeria Luiselli: el relato como mercancía, colección y propuesta de archivo”. *Hispanófila*, vol. 183, 2018, pp. 333-349.

Ramos, Julio. *Amor y anarquía: escritos de Luisa Capetillo*. Río Piedras, Ediciones Huracán, 1992.

Rancière, Jaques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2005.

Rivera Garza, Cristina. *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Ciudad de México, Debolsillo, 2013.

———. “Desapropiación para principiantes”. *Literal. Latin American Voices*, 31 de mayo de 2017.

Rosman, Silvia. “La comunidad por-venir”. *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, n° 13, 2005, pp. 107-123.

Uribe, Sara. *Antígona González*. Oaxaca, Sur+ ediciones, 2012.

———. “¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?” *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, vol. 7, 2017, pp. 45-58.

Yelin, Julieta. “Vidas reunidas. Sobre las ediciones urgentes del proyecto *Reunión*, de Dani Zelko”. *Heterotopías*, vol. 5, nº 9, 2022.

———. “La vida de la crítica: Literatura y pensamiento posthumanista en la ensayística argentina reciente”. *Cuadernos del Sur*, vol. 46, 2016, pp. 225-240.

¹ Empresaria y activista, fundadora y presidenta de la asociación civil Alto al Secuestro. Wallace buscó durante muchos años a su hijo secuestrado y desaparecido, y luego de confirmar su muerte, siguió buscando el cuerpo. >>

² Se trata de un proyecto colectivo a partir del cual se cuentan las muertes por violencia en México con el objetivo de mantener viva la memoria y reclamar paz. Aquí el sitio web: <http://menosdiasaqui.blogspot.com/> >>

³ Ramírez Rojas sostiene que Carretera, el protagonista de la novela, aprovecha su facilidad con el lenguaje para poner en circulación en el mercado objetos coleccionables de dudoso valor. El personaje infla el precio de las mercancías a través de una intervención narrativa que las resignifica a los ojos de los compradores, hecho que escenifica la capacidad del discurso para adjudicar valores monetarios y de cambio a objetos que sin esta intervención no podrían ser comprados ni vendidos. Aquello que subraya Ramírez Rojas y que marca una diferencia central con el resto de las narrativas latinoamericanas sobre el archivo es que la novela de Luiselli no busca dialogar con las instituciones de la ley (a partir de las cuales se funda la lectura que hace Derrida del archivo), sino con las de la economía. En este caso, el archivo revela vínculos no con la esfera de la legalidad sino con la de la ficción y con el flujo de bienes y capitales. La cuestión que corrobora esta hipótesis es que los objetos de Carretera no se guardan ni en un museo ni en un archivo, sino en una bodega, es decir, en un espacio de almacenamiento transitorio. De este modo, sostiene Ramírez Rojas, la novela representa, además, un desplazamiento de los diálogos que establecen las ficciones latinoamericanas con las estructuras de poder y, a su vez, una exploración de las dinámicas del mercado. >>

⁴ Tomo prestado este modo de referirse a los textos que componen el volumen del utilizado por Mario Cámara en su artículo “De la voz a la letra impresa. Dani Zelko y sus Temporadas”. [.>>](#)

SECCIÓN 3

**Monstruos, cyborgs, queers y vida
artificial.**

Ficciones y pensamiento ucrónico

Los aberrantes. Deshechos de lo humano en la literatura latinoamericana contemporánea

La narrativa de comienzos del siglo XX puso en el centro de la ficción al hombre común, sin atributos. El protagonista excepcional, héroe de la novela moderna y del realismo decimonónico (a su vez heredero del héroe épico), cede su lugar al hombre gris, el habitante anónimo de la gran ciudad, el antihéroe de un relato que comienza a minar sus certezas. Leopold Bloom, el protagonista de *Ulises* de James Joyce, es tal vez el paradigma de ese hombre común, sin cualidades especiales, cuya aventura es la modesta trayectoria de una consciencia en un día cualquiera de una ciudad cualquiera.^[1]

Ahora bien, ese hombre medio, precisamente por su grado cero, naturaliza lo que lo vuelve ordinario. El último capítulo de *Ulises*, el famoso monólogo de Molly Bloom, es como el revés de esa naturalización: la consciencia sin forma de la mujer abre un vasto campo en el que se escucharán los pensamientos de aquellos que escapan a la norma que fija lo común. El monólogo interior vuelve

posible las criaturas de Virginia Woolf, de William Faulkner, de Samuel Beckett, de Nathalie Sarraute. La posguerra nos vuelve menos evidente ese hombre gris y nos abre una galería de personajes abyectos, idiotas, monstruosos, animalizados, cercanos a las plantas y a los minerales. En efecto, el hombre común con el que se inaugura la novela del siglo XX no es más que el varón europeo blanco neurótico burgués como sujeto no marcado. Por eso Alain Robbe-Grillet va a llevar adelante una crítica de los elementos definitorios de la novela en nombre de una narración que abandona sus presupuestos humanistas. La narrativa, sugiere el *Nouveau Roman* francés, es todavía humana, demasiado humana (Robbe-Grillet, *Por una novela*).

En la literatura de América Latina, lo humano fue definido, en última instancia, como civilizado. La misma noción de una América y una América Latina implican no su “descubrimiento”, noción colonial, sino su “invención”, noción crítica (Mignolo 29-30). La invención del continente es correlativa de la de un hombre americano homogéneo. Los textos fundantes del siglo XIX, al construir y excluir al otro bárbaro, simultáneamente lo marcaron como no humano, como poco humano, como animal, como natural (Cragnolini 325). La aventura del relato es la del hombre blanco enfrentado con la naturaleza, la que incluye, de manera indistinta, sus cuasi-hombres americanos. La experiencia de la ciudad, en el siglo XX, romantiza esas criaturas sin hominizarlas: *Don Segundo Sombra* (1926) y *Doña Bárbara* (1929),

arquetipo y alegoría, conllevan lo excluido, lo femenino, lo telúrico, lo animal, lo salvaje, como lo ya desaparecido y por eso mismo reappropriable como idea, espíritu, interiorización, identidad nacional. La narrativa experimental, contemporánea de estos estertores nostálgicos y de la vanguardia europea, la de Roberto Arlt, tramita la experiencia de la ciudad con una fabulación que vuelve difícil al hombre gris: ya la narrativa arltiana, visionaria, presiente los monstruos contemporáneos. O bien, la narrativa desrealiza la topografía imaginaria americana, la selva o el campo, recusando su apropiación letrada: *La vorágine* (1926) de José Eustasio Rivera,^[2] *Macunaíma* (1928) de Mario de Andrade,^[3] *Diez* (1938) de Juan Emar.

El sino antirrealista de la literatura latinoamericana del siglo XX vuelve difícil ese hombre gris de la novela europea. El barroco, el neobarroco, lo real maravilloso, el realismo mágico, el fantástico, el existencialismo de importación, el expresionismo y el surrealismo hacen predominante un sujeto de la aventura que persiste en lo extraordinario del siglo anterior, así como el peso de una tradición que conserva el imaginario de los paisajes (llanuras, sertones, llanos, selvas, islas, ríos, bosques tropicales) que hacen improbable un realismo urbano en el que se pasee ese hombre sin atributos. Tal vez haya que esperar hasta los grandes programas “realistas” de Juan Carlos Onetti y Juan José Saer para considerar algo así como un

hombre en grado cero. Pero, en definitiva, la modernización incompleta de la literatura americana ha vuelto incierto ese hombre común.

Es posible que la literatura de América Latina haya tenido la ventaja de no ser nunca del todo humana. La política de exclusión de los textos fundantes, que contribuyó a definir las poblaciones aceptables para un proyecto civilizador genocida, habilitó no obstante una literatura desde su origen fascinada por esa alteridad a la vez temible y virtualmente eliminable. El cosmopolitismo de Borges ensayó una salida del gueto de la latinoamericanidad al vindicar una literatura escrita en la periferia pero con pretensiones de hablar de lo universal y no solo de lo particular (Borges, *El escritor*). A fines del siglo XX, César Aira supo invertir esa reappropriación borgiana del colonialismo literario: el “exotismo” implica una valoración de la particularidad absoluta en detrimento de una universalidad que es, al fin y al cabo, también una invención situada y fechada (en la Francia del siglo XVIII). De ahí la imposibilidad (valorada como positiva) de un humanismo literario latinoamericano, pues el humanismo implica una universalización de determinados valores que fueron fijados por los hombres blancos racionales europeos del Siglo de las Luces:

El mito que subyace a toda esta dialéctica es el del Hombre, el Hombre que solo por azar es francés o persa o argentino, y el único soporte de predicados como la Autenticidad. Y creo que en algún punto del camino hemos

descubierto que un escritor solo puede ser francés, persa o argentino, nunca Hombre. (Aira 76)

Si en América Latina, la humanidad colonial ha sido definida en términos de civilización, la modernidad inconclusa, el subdesarrollo, la dependencia cultural y económica han sido, quizás, posibilidades para una imaginación literaria que supo rehuir un antropocentrismo ciertamente europeo. Mestizo e irracional desde su origen, el hombre americano pudo no ser nunca del todo hombre. Su literatura, entonces, tal vez tenga más a la mano deshacer los presupuestos humanistas que la fundamentaron. Si es que alguna vez la literatura fue en verdad humana.

De la prehumanidad a la posthumanidad

Entre finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI, se multiplicaron las narrativas que exploran un más allá o un más acá de lo humano. Convergen o anticipan una serie de especulaciones que se dan en disciplinas como la filosofía, la antropología y los estudios culturales. En este sentido, es necesario realizar una primera distinción. Por un lado, la emergencia de ficciones, formalmente convencionales, que se limitan a ilustrar o tematizar ciertas ideas que vienen de esos otros campos disciplinares, sin pensarlo o problematizarlo por sí mismas. Por otro lado, una serie de ficciones (minoritarias) que,

comprometidas con una búsqueda experimental y una relectura de la tradición, exploran por sí mismas experiencias a-humanas que siempre estuvieron, en las sombras, presupuestas en toda ficción literaria. La diferencia es que estas se hacen eco de problemáticas que les son contemporáneas, conectando su imaginación singular con los imaginarios sociales y políticos en los que los habitantes del siglo XXI vivimos. La pre-humanidad neocolonial y decimonónica americana conecta directamente con una posthumanidad contemporánea.

Los cuasi-humanos que pueblan estas narraciones son inseparables del mundo circundante que es tanto o más importante que ellos mismos. Ya no pueden ser colocados del lado de la barbarie natural, puesto que lo que se ha vuelto imposible es la diferencia misma entre naturaleza y civilización. Si sostenemos provisoriamente la vieja dicotomía colonial, los cuasi-humanos contemporáneos proponen una inversión: son inseparables de la civilización, es decir, de la ciudad neoliberal del capitalismo global. No son anomalías individuales sino que aparecen como “movimientos aberrantes” (Lapoujade) que implican un colectivo anómalo. Son abyectos, esquizofrénicos, tullidos, idiotas, mutantes, animales, *queers*. No son una excepcionalidad, porque constituyen la monstruosidad que se afirma más allá y más acá de lo humano propio de la civilización occidental. A su vez, la experimentación de sus relatos implica una

homología: las ficciones, como sus cuasi-humanos, son ellas mismas mutantes, esquizos, tullidas. La destrucción del relato es una con la desindividuación y deshumanización que estas ficciones fabulan.

En este capítulo, propondremos un corpus de novelas escritas y publicadas por tres escritores a finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI en América Latina: el peruano-mexicano Mario Bellatin, el argentino Pablo Farrés y el uruguayo Felipe Polleri. El recorte pretende justificarse en la conjetura de que la problemática de lo cuasi-humano constituye un eje vertebrador de las obras de estos escritores, es decir, de sus poéticas narrativas. En este sentido, rehuimos el criterio de agrupar un gran número de novelas de muy diversos escritores solamente unidos por una problemática común, *cuando esta no es constructiva, crucial, en el conjunto de la obra del escritor en cuanto tal*. Con este criterio pretendemos, a pesar de la aspiración teórica del trabajo, partir del corpus mismo, en tanto interroga la problemática propuesta. También, si cabe, atender, en la medida de lo posible, a la singularidad de cada sub-corpus autoral, de manera de no aplastar las poéticas en pos de una hipótesis de conjunto, a la que no obstante no renunciamos en la medida en que cada poética converge en este punto arquimédico.

Lo abyecto, lo crip, lo esquizo

La singularidad de cada sub-corpus autoral puede aislarse mediante un concepto que, no obstante, podría virtualmente cruzarse con otro sub-corpus. De esta manera, lo abyecto permite separar las novelas de Polleri (*El dios negro*, trilogía que incluye las *nouvelles Carnaval, Colores* y *El dios de las cucarachas*, y *Los animales de Montevideo*); lo crip, las novelas y *nouvelles* de Bellatin (*Salón de belleza, La escuela del dolor humano de Sechuán, Perros héroes* y *Flores*); y lo esquizo, las novelas de Farrés (*Literatura argentina, El desmadre* y *Mi pequeña guerra inútil*). La nominalización neutra de un adjetivo que conlleva cada una de ellas pretende rehuir tanto la mera aplicación subjetiva (el sujeto abyecto, crip, esquizo) como la temática, aunque las incluya.^[4] Abundan en el corpus personajes abyectos, mutilados, enfermos, desquiciados: lo mismo puede decirse de las historias. No obstante, lo abyecto, lo crip y lo esquizo se entienden antes que nada como un *ethos* del relato. Este *ethos* conlleva una afirmación inmediata de la potencia de lo *aberrante* como máquina productiva:

Los movimientos aberrantes dan testimonio de una “vida inorgánica” que atraviesa a los organismos y amenaza su integridad, una vida indiferente a los cuerpos que atraviesa como a los sujetos que altera (...). Esto no supone ningún gusto, ninguna fascinación por la muerte, sino más bien la percepción de la vida como coextensiva a la muerte,

a las muertes por las cuales ella nos hace pasar.
(Lapoujade 24-25)

Volveremos sobre esta singular interpretación del vitalismo deleuziano que propone David Lapoujade, pues en él se juega una idea de lo aberrante que resulta clave para anudar las tres nociones de lo abyecto, lo crip y lo esquizo como lo contrario de “lo ordinario, lo regular o lo legal” (Lapoujade 16).

De los tres escritores, Bellatin ha sido mucho más estudiado que Farrés y que Polleri, a pesar de que a estos últimos los respalda una obra notable cualitativa y cuantitativamente. La internacionalización de la obra de Bellatin explica, por sí sola, esta diferencia de dedicación de trabajos críticos, aunque su densidad la vuelva todavía, por lejos, inagotable, no asimilable a la literatura mercantil. Nos mueve la convicción de que el *ethos* abyecto-crip-esquizo es, en gran parte, responsable de cierta ilegibilidad en las obras de los otros dos.

La abundante bibliografía sobre la obra de Bellatin nos permite una primera distinción crítica. El tema de la enfermedad ha sido especialmente abordado: no así el de la discapacidad, que es incluido dentro del primero. Ahora bien, predomina en la crítica de Bellatin una perspectiva biopolítica (Vaggione 2009; Quintana 2009; Torres Ceballos 2016; Taylor 2019; Ostrov 2019) que, en general, pone el acento en el carácter de *resistencia* de sus criaturas e historias. Por *ethos*, entendemos exactamente una inversión de esta perspectiva. La

afirmación inmediata del movimiento aberrante no conlleva resistencia alguna porque es anterior a la dominación o al poder que la solicitarían como respuesta negativa. En las novelas del corpus, no se trata de resistencia alguna sino de producción, de maquinación. Por añadidura, la perspectiva biopolítica nos resulta insuficiente en la medida en que las ficciones del corpus implican una especulación sobre lo vivo y sobre lo no vivo: la abyección conlleva un bajo-materialismo que prioriza no solo las partes bajas del cuerpo sino también las excrecencias corporales y la experiencia de lo cadavérico; [5] lo crip abarca una ortopedia y una ortesis que desconocen la oposición entre lo natural y lo artificial; lo esquizo implica una anterioridad del desdoblamiento respecto del establecimiento especular de un “yo”. Como dice Lapoujade, la vida aberrante conlleva un exceso por el que siempre bordea su propio límite, su aniquilación, su imposibilidad: la vida excesiva implica cada vez lo invivable, así como el límite del pensamiento apunta a lo impensable. En este sentido, y para hacer converger las dos precauciones, no hay cuerpo erguido, completo y neurótico del que se parta como norma para su desmontaje o para la resistencia de lo que actúa en contra: el universo de estas ficciones es, *inmediatamente*, el de la materia descompuesta, el cuerpo sin órganos, la continuidad natural-artificial, la imposibilidad de experimentar un yo-mismo.

Sin embargo, rechazar la idea de resistencia no significa que este *ethos* no se presente como una oposición, pero esta es más bien pasiva, apática. Si la resistencia implica una posición activa, la oposición de estos textos es del orden de la inacción o de la inoperancia. En varios relatos de los tres escritores la posibilidad de una lectura alegórica la proporciona el mismo texto. Muchos trabajos críticos sobre Bellatin han discutido esta lectura alegórica por demasiado evidente, evitando así cerrar la interpretación en una clave de crítica política. Aunque esta precaución sea legítima, nuestra lectura apunta en una dirección que atiende a la micropolítica: la lectura política no necesariamente es alegórica porque no se trata de un referente concreto. Ahora bien, es posible considerar una micropolítica de oposición en la que convergen los relatos y los sub-corpus. Si *La escuela del dolor humano de Sechuán* es (y no es) una alegoría de la China comunista y *Salón de belleza* es (y no es) una alegoría de la epidemia del sida, ambas son, no obstante, de manera más abstracta, una respuesta opositiva a las ideas de homogeneidad y de salud, que son solidarias. Es en el cruce y contaminación de nociones heterogéneas, al interior de cada sub-corpus pero también en el cruce de los corpus autorales, donde pretendemos situar nuestra interrogación.

La crítica ha leído en Bellatin una homología entre la escritura fragmentaria y la fragmentación corporal (Tarifeño 2002). Ahora bien, la fragmentación presupone una totalidad previa de la cual el

fragmento se desprende. Siguiendo la lógica afirmativa que esbozamos, consideramos que, para estos textos, en verdad, hay que suponer una anterioridad de lo que se llama “fragmento”. Considérese *La escuela del dolor humano de Sechuán*: los pies del padre enfermo, las uñas y los testículos del niño de la madre orgullosa, el brazo ortopédico del niño, las telas amortajadas y en general los restos de los cuerpos cadavéricos. La insistencia obcecada y arbitraria con estos objetos bien puede ser considerada del orden del fetiche o, incluso, del *dildo* tal como lo entiende Beatriz Preciado (*Manifiesto* 41-42). Tanto *Salón de belleza* como *La escuela del dolor humano de Sechuán* abordan el problema del dolor. El desapego de los narradores, también abordado por la crítica, ha podido interpretarse en términos de desafección que desmonta la idea de una posición moral, de una identificación con el dolor del otro (Goldchuck 2011). No obstante, si se considera el estatuto fetichista de los objetos bellatinianos, que desconocen cualquier taxonomía, puede conjeturarse que ese desapego de los narradores es, tal vez, una ambivalencia: implica una posición sadomasoquista coherente con la omnipresencia de la sexualidad (que parece estar a menudo asociada con la muerte).^[6] Aunque discreta en general, esta asociación se explicita en pasajes como el siguiente de *Flores*:

Esa pasividad parece molestarle al escritor, quien en esta ocasión lleva puestos unos pantalones cortos y se ha colocado la pierna decorada con piedras artificiales. Pese a todos sus esfuerzos, nadie parece nunca dispuesto a

conocer las posibilidades sádicas o masoquistas que ese miembro falso es capaz de ofrecer. (381)

Si se consideran juntas *La escuela del dolor humano de Sechuán* y *Salón de belleza*, el problema del dolor es el de su experiencia: su rechazo social obliga a representarlo en una y a otorgarle un espacio privado en otra. La Escuela y el Moridero, como instituciones extrañas, socializan lo que se presupone del orden de lo individual. La ahogadora de niños de *La escuela del dolor humano de Sechuán* ¿por qué realizaría su tarea con indiferencia y no más bien con sadismo? Precisamente, la elipsis bellatiniana deja, en *Salón de belleza*, a la sexualidad en penumbras y, en *La escuela del dolor humano de Sechuán*, a las afecciones respecto de lo atroz en silencio. Nuestras sociedades contemporáneas, se sabe, no toleran el dolor, ni físico ni psicológico. La restitución del dolor en estas ficciones es una restitución de la intensidad de la vida o, mejor, de la vida-muerte: en *Salón de belleza*, la posibilidad de vivir la muerte. Tal vez la China maoísta en *La escuela del dolor humano de Sechuán* (como la presunta Cuba castrista en *Canon perpetuo*) no sea más que un anzuelo alegórico, lo que sería muy coherente con la poética juguetona y dadaísta de esta obra, lo que Jorge Panesi (2022) llama sus “trampas”: por una inversión muy característica, la sociedad totalitaria podría ser, en definitiva, la del realismo capitalista global.

[7]

En la obra de Farrés, como en la de Bellatin, se asiste a una preeminencia del miembro o del órgano por sobre el cuerpo u organismo: no solo por las mutilaciones sino también por la insistencia en las partes bajas de la corporalidad, el fetiche del ano y, especialmente, la percepción desorganizada del propio cuerpo, con sus miembros carentes de funcionalidad natural. No es difícil considerar juntas la dimensión crip con la esquizo, incluso temáticamente: los mogólicos (es la palabra que utiliza la novela) de *El desmadre* son el equivalente de los niños-perros de *Literatura argentina*. La ausencia patente de todo eufemismo vuelve brutal la lengua farresiana, aunque la falta de afectividad (como en Bellatin) de sus narradores dote de cierta asepsia a esa brutalidad, como si se tratase de una lengua médica o de cirujano. Los mogólicos y los niños-perros constituyen estadios cuasi-humanos que señalan el artificio técnico en el que consiste la esencia de lo que se denomina “humanidad”:

Nunca fuimos humanos pero tampoco fuimos gusanos ni ninguna otra cosa, no éramos pajaritos, lauchas, hipopótamos, jirafas, garrapatas, ni perros, no éramos nada. Lo más fácil fue hacer lo que hicimos: andar en cuatro patas, sostener nuestro gusto por la desnudez, insistir en el goce de comer la propia mierda, retener la fascinación ante la muerte de otros iguales a nosotros, comernos los cadáveres de nuestra especie... (*Literatura* 34)

En las dos novelas, del múltiple se desprende trabajosamente una individualidad precaria que, no obstante, sufre un proceso desindividuador, esquizofrénico: en *El desmadre* implica la transexualidad y en *Literatura argentina* el devenir-perro. La anterioridad ontológica de la especie respecto del individuo conlleva, en estas y en otras novelas de Farrés, la experiencia de desdoblamiento por la cual la identidad es, cada vez, imposible, postergada, fallida: el otro idéntico, el hermano (perro, mogólico), igual que el espejo lacaniano, funciona como reconocimiento pero obturado:

De un instante a otro ya no podía identificar a ninguno de aquellos chicos, sí reconocer a cualquiera de ellos como mi hermano; pero no podía distinguir a uno de otro. Me resultaban todos siempre el mismo. Pero lo raro era confundirlos conmigo mismo. Era una sensación tan rara que se me hacía muy difícil explicármelo, porque no es que no tenía consciencia de mí mismo sino que me parecía que yo mismo era la consciencia de esos otros. (*El desmadre* 58)

Esta falla es no obstante productiva: permite la creación del múltiple, animal, monstruoso. La disociación esquizo desmonta el artificio del individuo y, en consecuencia, del yo-humano (pues no hay “yo” que no conlleve humanidad o antropomorfismo).

Es interesante que tanto en Farrés como en Bellatin el animal fetiche sea el perro.^[8] En este sentido, la reflexión sobre la animalidad humana como rechazo de la humanidad erguida-racional-espiritual no cae en la generalidad, sino que experimenta con ese animal particular, a la vez familiar y extraño, que está muy cerca de lo abyecto: el perro tiene un contacto con los desechos, los excrementos y la basura, siendo predominante su sentido del olfato y, por añadidura, encarnando una sexualidad generalizada, indiferente a los géneros y a los individuos. Además, el perro es el animal que plantea la paradoja de parecer desear el sometimiento.^[9] En *Perros héroes*, el protagonista ejerce su poder (también paradójico, puesto que es un inválido) tanto sobre sus treinta pastores belga malinois como sobre el enfermero-entrenador, su madre y su hermana. A su vez, los pastores constituyen la herramienta, el artificio, de sometimiento de los otros humanos.

Pero el perro no es solo un “personaje” que abunda en todas estas novelas. Lo perruno también conlleva devenires. Los protagonistas de Polleri son perros en el sentido de los filósofos cínicos: viven con casi nada, callejean, están al ras del suelo, se humillan y se enfurecen: “Pero siempre me gustó vivir mal, con lo imprescindible, y tener mucho tiempo libre para escribir mis groserías” (*Los animales* 58). En *Salón de belleza* predomina el sentido del olfato así como en *Flores* e incluso en *La escuela del dolor humano de Sechuán*. Por su parte, los perros del hombre inmóvil en *Perros héroes* importan

menos en sí mismos que por la simbiosis que hacen con el amo crip: los treinta pastores belga malinois constituyen, simultáneamente, la “ortesis social” por la que el hombre inmóvil ejerce su poder sobre su familia y el enfermero-entrenador. Pero las más escatológicas son las novelas de Farrés. La abyección perruna vindica una relación con la tierra y lo bajo material en detrimento del cielo y espíritu del hombre erguido racional.

En *Los animales de Montevideo*, la esquizofrenia es una línea de fuga de la norma humanista adultocéntrica: en la estela de Charles Bukowski, los protagonistas de Polleri son “viejos de mierda”, furiosos y peleadores, alcohólicos y desocupados, pero también niños deformes, tullidos, que parecen monos o que devienen diversos animales. En la trilogía que constituye *El dios negro*, cronológicamente anterior, predomina un *ethos* furiosamente antiburgués: el lumpen se regodea en lo abyecto de lo bajo en términos sociales, alcoholismo, prostitución, cuchitriles, pendencia callejera, vagabundeo, preferencia por los artistas de segunda como los de circo.^[10] Con *Los animales de Montevideo*, el protagonista lumpen cede su lugar al esquizofrénico,^[11] el viejo y el niño se vuelven máscaras, personajes, del artista como criatura múltiple, monstruosa, metamórfica. La misma novela *Los animales de Montevideo* es como un mutante, una suerte de narración amorfa, deshilachada, socavada desde su interior, al lado de la cual las tres *nouvelles* de la trilogía aparecen como compactas y equilibradas.^[12]

Analógicamente, el equilibrio de cada *nouvelle*, y su conjunto como trilogía, se rompe en *Los animales de Montevideo* y el desequilibrio narrativo es uno con el mental.

No obstante, en las novelas de Polleri la esquizofrenia sigue siendo la oposición a la historia del neurótico burgués, aunque va de la mano de los devenires, devenir-niño, devenir-viejo, devenir-animal. En contraste, en las novelas de Farrés la esquizofrenia es la vía originaria de una individuación que es posterior, precaria y artificial. En *Literatura argentina*, la jauría de niños-perros preside al individuo que trabajosamente se pretenderá humano (sin llegar a serlo del todo nunca). Esta antropotecnia es, en principio, un aprendizaje de la lengua, que en la novela es el alemán. *Literatura argentina* ironiza con la oposición colonial civilización-barbarie. Por un lado, tenemos el criadero de niños-perros en un lugar de la Argentina llamado La Matanza (referencia a *El matadero* de Esteban Echeverría). Por el otro, un escritor de novelas experimentales que venció su afasia y sus problemas de socialización escribiendo un alemán aberrante, extraño. La historia vuelve difícil discernir si Rodelan y Daniel Bauer son la misma persona o dos personas que se confunden en una. Pero ya el modo de decirlo implica adherir a supuestos que justamente el texto subvierte: no se trata de ningún sí-mismo por el que podamos apostar, por ejemplo, haciendo de “la misma persona” un esquizofrénico. Más todavía, el ladrido de los perros parece referir al modo en el que el alemán suena para un hispanoparlante. En sus

extremos, civilización y barbarie se tocan, el campo de concentración de niños-perros en la barbarie americana alude al campo de concentración de las sociedades totalitarias del siglo XX.

En *Mi pequeña guerra inútil*, una novela psicodélica sobre la guerra de Malvinas, el inglés invasor es presa de un terror y al mismo tiempo un temblor erótico ante su otro colonial, el negro que abunda en Londres. En las islas Malvinas, ese negro asediará en sueños y alucinaciones, junto con la imposibilidad de verificar si el coronel inglés es o no es un soldado raso argentino que se volvió loco por las bombas psicotrópicas con las que la guerra a la vez se terminó y persiste en un ciclo infernal. En *El desmadre*, la presunta madre de Plaza de Mayo resulta, en el desenlace, un travesti psicótico, pero su experiencia es la de una metamorfosis de mujer en hombre: el desmadre es, entre muchos otros sentidos, esta destitución de lo materno femenino, una destrucción literal de su matriz y un crecimiento del miembro viril, simbólicamente una fundamentación fálico-estatal de una memoria del horror que es la del cuerpo femenino marcado.

En las tres novelas de Farrés, la experiencia prepersonal y preindividual implican cada vez una alteridad múltiple: otro-animal (los perros, la jauría), otro-colonial (el negro, el argentino), otra-mujer (las madres). En cada una de ellas, esta experiencia esquizo, que es originaria, se patologiza para construir lo humano, lo blanco, lo masculino: lo uno, el individuo, el yo (también el Padre, el Estado).

Pero el terror-deseo de lo otro no desaparece: como en el sadomasoquismo, se trata de una experiencia ambivalente. Lo animal (perruno) aterriza y atrae, el “tormento negro” es un goce culpable, el devenir-mujer es horrible (la monstruosidad de la maternidad) pero también una fiesta orgiástica de éxtasis. El humano es lo patológico (tesis que vale para Bellatin), la sociedad es lo enfermo (tesis que vale para Polleri).

Aunque en *Los animales de Montevideo* la esquizofrenia sea mental, su experiencia abre un mundo poblado de criaturas que ya estaban en novelas anteriores de Polleri, pero que se liberan del imperativo de la verosimilitud (en este sentido, el onirismo surrealista de *El rey de las cucarachas* hace de transición). En la trilogía anterior, la fantasía, el sueño y la pesadilla constituyen fugas de un yo demasiado enlazado a la alternativa realidad/fantasía (y su correlato sociedad burguesa/artista fracasado). En consecuencia, la animalidad se especifica en ese insecto fetiche, la cucaracha, tanto en su versión kafkiana (soñar serla) como en su teología invertida (el Dios de las cucarachas, el dios negro, los demonios) e incluso como viviente abyecto (las cucarachas literales de esas piezas de pensión y basurales). También en los gatos callejeros con los que se identifican los protagonistas. En *Los animales de Montevideo*, la esquizofrenia es liberación de posibilidades del múltiple: “Ustedes necesitan saber que Bruno y Carlos (o Carlitos) son apenas 2 de mis 13 personalidades” (36). No obstante, esta aparente consciencia, paródica o irónica, no

implica interioridad alguna en la que se encierra la ficción personal: “Debo aclarar que mis personalidades tienen su propio cuerpo (emanaciones muy realistas, muy verosímiles y concretas) y pueden fallecer y ser enterradas sin que el Cuerpo Primero sufra la menor molestia, infarto o decapitación” (38). No forzamos mucho la interpretación sin homologamos ese Cuerpo Primero al Cuerpo sin Órganos, porque esa suerte de inmanencia de *Los animales de Montevideo* es, en efecto, como una sustancia intensiva que coagula en formas caprichosas y juguetonas. El “humor negro” (Blixen 1993) de las novelas anteriores es en *Los animales de Montevideo* humor liviano, sarcasmo, carcajada. La abyección, o el “malditismo” (Brando 1997) de Polleri no en vano se asume en la estela de Lautréamont: “Digamos simplemente que Montevideo la Pútrida es la esclava fea del estuario, del río-como-mar y, por supuesto, del océano del Conde de Lautréamont” (39).^[13]

En *Los animales de Montevideo* se amalgaman y se yuxtaponen esos delirios de pueblos, de razas,^[14] menores: no solo el lumpen de las novelas anteriores sino los niños, los idiotas, los tullidos, los viejos, los animales, los “locos” (que no son los esquizofrénicos sino los locos convencionales, a los que encierran o andan sueltos por la calle). En este sentido, la familia es, a la vez, un deseo de “normalidad” y una asociación desagradable con la casa-sociedad autoritaria: el viejo del segundo capítulo habla de una esposa y de hijos, pero se trata de una alucinación y también de una pesadilla. Si

la institución familiar se rechaza en las novelas anteriores, en *Los animales de Montevideo* es el correlato paranoico de una sociedad que acecha la libertad del paseo esquizofrénico:

Ninguna esposa, ni siquiera la “prusiana” imaginaria, hubiera sido tan perra como para abandonar a un pobre loco, a un incapaz, a un desvalido que no tenía a nadie más en el mundo. (...) Siempre me aterrorizaron las nazis y los nazis, esos fanáticos de la eugenesia, es decir, de matar a los idiotas y a los locos... (57)

La amenaza molar de una sociedad totalitaria se especifica en el terror de que, lejos de la generalización (Holocausto, genocidio), la víctima del nazi es, precisamente, múltiple, diferente, monstruosa. Por eso esas palabras, “idiotas”, “loco”, “desvalido”, “animal”, se vuelven sinónimos, calificativos intercambiables. En *El rey de las cucarachas*, la mención de los Puros, bandas profascistas o grupos policiales de una sociedad de control, otorga al relato una nota distópica, extrañándolo: aunque no queda claro de quiénes se trata, los impuros parecen ser aquellos con los que se identifica el protagonista, perseguidos o marginados.

En las novelas de Polleri, la discapacidad es menos una producción de la sociedad normativa que una disposición afectiva, maníaco-depresiva: la crítica ha hablado de “apatía” y “parálisis” (Blixen 178). La imposibilidad de actuar de manera eficaz en el mundo de las razones y los sentidos puede adoptar la forma del

rechazo activo: el sujeto “se desata del tiempo productivo, embrutecedor del trabajo...” (Iguiniz). Sea como fuere, hay que entender la discapacidad como una disposición general, una inadecuación del cuerpo, así fuere “normal” para los parámetros sociales. El protagonista de *Colores* es “alto” pero “torpe” y, además, tartamudo, problema que arrastra desde la niñez y que le recuerda “ese chiquilín gordo” que era. Los cuerpos de la trilogía no son necesariamente decrepitos, pero su desacomodo, que puede ser leído en términos de alienación (Blixen), entredice una discapacidad constitutiva que rebasa lo físico e incluso lo mental. La parálisis y la apatía se vuelven actitudes éticas: se renuncia a participar del mundo social. La soledad deliberada desactiva la diferencia estigmatizante que implicaría el sometimiento a la norma. Para los protagonistas de la trilogía, todos son monstruos, no solo uno mismo alienado, sino también los otros. No hay ninguna superioridad ni inferioridad del punto de vista que narra.

La crítica de Bellatin ha hecho más referencias a la discapacidad física del escritor (nació sin uno de sus brazos) que al tópico recurrente en sus relatos. Sin embargo, la elipsis o el vacío, relacionado por algunos con el neobarroco (Cherri 2021), se tematiza con esas diferencias corporales que, desde un punto de vista capacitista, constituyen faltas, defectos o disfunciones. No obstante, para muchos textos de Bellatin esa falta es transvalorada en positividad, como el equipo de béisbol de *La escuela del dolor*

humano de Sechuán cuyos jugadores carecen de los dedos de la mano derecha: “Hacían allí alarde de sus destrezas, mostrando entre otras cosas cómo una mano sin dedos es capaz de duplicar la potencia del golpe en una pelota” (447). En *Perros héroes*, el hombre inmóvil es, a pesar de su parálisis, capaz de hacer que se mueva todo a su alrededor: no solo los perros que entrena, sino además las personas que lo rodean. También aquí el texto tienta con la alegoría al subtitularse “Tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois”. Parece haber una correspondencia entre el antiguo poder soberano que el hombre inmóvil encarna (Fleisner 2018) y esos puntos que señala en el mapa en donde se crían los pastores. Por un lado, la novela parece sugerir que América Latina siempre ha sido espoleada por ese poder que hace morir y deja vivir: son los animales, los perros, pero también las aves, quienes están disponibles para la matanza. Por otro lado, ese pequeño déspota, ese “bulto” como lo llama el enfermero-entrenador, se multiplica por toda América Latina como el padre de la horda primitiva freudiana, reproduciendo en cada país un estado de naturaleza perpetuo (Quintana). Es tentador ver en el número de perros una clave que abona lo alegórico, ya que si se suman los treinta pastores a los tres vivientes humanos podrían corresponderse con los treinta y tres países de América Latina. Parece difícil tratar con el hombre inmóvil literally, sin símbolo ni alegoría, porque *Perros héroes* rechaza la visión idílica de la discapacidad. De ahí que sea fácil conectar la violencia del continente con el poder soberano.

No obstante, la violencia del hombre inmóvil podría ser la prerrogativa de las minorías espoleadas y expulsadas del sistema, que no pueden más que afirmarse de manera también violenta. Tal vez haya que juntar de manera aberrante lo literal y lo alegórico: el futuro del continente es el de la soberanía de los expulsados. Es un “experimento”, como cada texto de Bellatin: puede salir mal. No se trata de una sociedad más justa, se trata pensar la legitimidad de la violencia de quienes han sido constituidos en la exclusión. ¿Qué podría ser si ella fuera soberana? Dicho de otro modo, ¿por qué pedirle buenos modales, bondad al otro?

La atracción de lo que repele: muerte y sexualidad

Preciado (2008) afirma que el análisis de Michel Foucault es insuficiente para pensar las sociedades contemporáneas. Al antiguo poder soberano y a la moderna sociedad biopolítica, Preciado agrega “un tercer régimen de subjetivación” (*Testo* 58) que se correspondería con lo que Gilles Deleuze y Felix Guattari llaman, inspirados en Burroughs, “sociedad de control”. Preciado prefiere —sumando otra referencia *beatnik*, la de Bukowski— el término “sociedad farmacopornográfica” (*Testo* 58), para referirse a un tipo de

subjetivación que implica las microtecnologías del cuerpo (biotecnología, medicina, cirugía, ortesis, ortopedia) y nuevas formas de representación (fotografía, cine, televisión).^[15]

La farmacopornografía conlleva una inédita desarticulación del binomio naturaleza/cultura o, en términos de Preciado, naturaleza/tecnología. Los cuerpos de este régimen de subjetivación, en la medida en que incorporan lo artificial, son desde ya *cyborgs* (Haraway 2019), otra forma de nombrar los cuasi-humanos de los que venimos hablando: drogas, hormonas, medicación, enfermedades virósicas, prótesis, ortesis. En este sentido, la discapacidad puede ser entendida como una condición general del animal humano respecto del modo en el que la tecnología inventa nuevas formas de sentir y percibir: “cada nueva tecnología recrea nuestra naturaleza como discapacitada con respecto a una nueva actividad que requiere ser suplida tecnológicamente” (Preciado, *Manifiesto* 133).

La farmacopea es común a todos los relatos del corpus, desde la imaginación yonqui de las novelas de Polleri pasando por las medicinas y cirugías de Bellatin hasta la psicodelia de Farrés. Por otra parte, no hay que entender la tecnología solo en términos de *high tech*: basta pensarla como otro nombre de la técnica. Esta implica la definición de lo humano como separación filogenética de la animalidad. El *cyborg* no es la criatura de las narrativas de ciencia ficción: desde que el organismo es inseparable de las sustancias artificiales que lo habitan, constituye ya un híbrido. Correlativamente,

la lengua de estas novelas es también artificial: el expresionismo mecánico de Polleri, el minimalismo de Bellatin, la dicción maquínica de Farrés.

En *Salón de belleza*, el Moridero funciona en un espacio antes destinado al embellecimiento cosmético. En apariencia paradójico, los dos usos del salón plantean una continuidad: allí, los agonizantes de la enfermedad desconocida encuentran una prolongación de su vida en comunidad, mientras que las señoras, esas “mujeres viejas o acabadas por la vida” (35), encontraban en la cosmética una disimulación del deterioro. Los relatos de Bellatin abundan en instituciones: escuelas de dolor, morideros, consultorios, centros de investigación médica, instituciones de caridad.^[16] Los cuerpos bellatinianos están conectados, enganchados, a tecnologías farmacológicas. Incluso las ortesis y las prótesis forman parte de estos mecanismos que insertan cuerpos en máquinas sociales.

En *Flores*, lo que da pie al mosaico de pequeños relatos y viñetas característicos de muchos relatos del autor es la siguiente intriga. Un científico descubre que las malformaciones genéticas de miles de recién nacidos se debieron a un fármaco elaborado por cierta compañía para aliviar la depresión y náuseas de las embarazadas. Después de un juicio, la empresa fabricante debe indemnizar a las víctimas, pero es necesario distinguir aquellos que fueron deformados por la droga (el hecho ocurrió décadas atrás, por lo que las víctimas

son adultos) y otros mutantes cuya malformación tiene un origen diferente. El científico realiza los test en un consultorio perteneciente a la universidad en la que investiga.

Las malformaciones causadas por el fármaco están bien localizadas: son los brazos y las piernas que se presentan como una especie de aletas. El clímax de esta deformación son los gemelos Kuhn, a los que les faltan todos los miembros (aunque nunca se aclara si fueron o no víctimas del fármaco: lo mismo ocurre con el personaje del escritor al que le falta una pierna). Los gemelos fueron abandonados y terminaron en un orfanato donde mujeres sin hijos se presentan como madres transitorias o supletorias, sin llegar a adoptarlos nunca.

Las diferentes entradas del texto (tituladas cada una con una especie de flor) retoman de modo discontinuo diversas historias, de las cuales no puede decirse que formen parte de la intriga con la que se abre (ni tampoco que esta sea la intriga principal, aunque parece serlo). No obstante, algunas historias se cruzan y entrelazan, de manera tal que puede conjeturarse una unidad subterránea, pero resulta más productivo atender a las homologías y resonancias entre las piezas sueltas:^[17] un escritor con una pierna ortopédica, y que visita tanto una mezquita como bares y lugares “con personas que ejercen sexualidades alternativas” (397), sugiere una afinidad con las malformaciones genéticas causadas por el fármaco. Por otra parte, la historia que transcurre en Estados Unidos del padre que contagia de

sida a su propio hijo hace eco con las historias de maternidad y paternidad problemáticas que, a su vez, incluyen a los niños mutantes y a las mujeres estériles que quieren adoptar pero terminan siendo pésimas madres. La misma maternidad-paternidad se vuelve una relación “protética”, quedando el hijo sin integrarse nunca del todo en el “cuerpo” familiar, del que es siempre un extraño.^[18]

Se ha leído *Flores* en clave de lo que Preciado llama “contrasexualidad” (Vargas Pardo 2008): el marido de la mujer que quiere cambiarse de sexo y relacionarse con ella de mujer a mujer; el Amante Otoñal, que se disfraza de anciana para someterse a prácticas sadomasoquistas y que prefiere sexualmente a los ancianos; el escritor y la consideración de su pierna ortopédica como dildo o fetiche. No obstante, esta lectura se limita a la constatación de una convergencia entre el texto literario y el teórico, reduciendo el relato a las prácticas contrasexuales. Parece necesario, por el contrario, articular el problema de la contrasexualidad con el de la deformación o mutación. Para el diagnóstico médico, se trata de distinguir entre dos formas de anomalía: una, artificial; la otra, natural. Es decir, la “normalidad” no comparece, sino que se trata de dos tipos de anormalidades, la biológica y la social. Esta pregunta puede plantearse también sobre la contrasexualidad: ¿es natural o adquirida? Mientras el Amante Otoñal parece haber nacido con su

inclinación, el marido transexual parece haberla adquirido, aunque todo es conjetural, pues se trata de desestabilizar las oposiciones de lo natural y lo cultural, y hasta cierto punto volverlas indiscernibles.^[19]

Pero los dos problemas están imbricados no solo en cuanto a las resonancias de sentido sino además materialmente en relación con las intrigas que los conectan, pues las mutaciones constituyen la manifestación biotecnológica de la multiplicidad corporal. Preciado demuestra que lo propio de la entreguerra del siglo XX fue la construcción artificial del varón heterosexual y que el carácter protético implicó tanto la reconstrucción del cuerpo del soldado vuelto de la guerra como del cuerpo del trabajador de la fábrica.^[20] Es decir, si partimos del supuesto ingenuo de que hay un cuerpo orgánico natural previo a su intervención, constatamos que este se encuentra inserto en una maquinaria, bélica o laboral (o familiar), que lo concibe como mecanizado. La máquina farmacopornográfica de *Flores* conecta cuerpos mutantes con prácticas contrasexuales: el común denominador es la biotecnología que produce —y se inserta en— esos cuerpos y provee además las tecnologías de transformación (travestismo, transexualidad, sadomasoquismo, dildos) que posibilitan esas prácticas. No hay cuerpo natural ni heteronormado: no hay normalidad.

En *Mi pequeña guerra inútil*, el conflicto de Malvinas ha sido decidido, en una posible interpretación de la historia, por medio de un ataque con bombas psicotrópicas que suspendió la oposición entre

la vida y la muerte: tanto los soldados argentinos como los ingleses, o bien han muerto pero siguen actuando como zombis, o bien están vivos pero alucinan estar muertos. No obstante, lo esquizo en Farrés es, ante todo, procedimiento: siempre se está ante dos posibilidades indecibles, que vuelven esquizofrénica, desdoblada, la lectura misma. Si la historia no es una alucinación del narrador provocada por las bombas farmacológicas, la otra interpretación es que la Isla constituya una entidad inteligente que somete a los vivientes humanos a un ciclo eterno de muerte y resurrección, como en un limbo o un infierno. Sea como fuere, lo común a las dos opciones es el carácter fantasmático o alucinatorio de los acontecimientos que abarcan los horrores de la guerra pero también los excesos sexuales con ese “otro” colonial en el que se confunden el negro, el animal y el argentino. La Isla deja de ser un espacio natural y se convierte en una entidad maquínica trascendente respecto de los humanos que no la comprenden ni pueden doblegarla.

En *El desmadre*, las películas que María Reynoso filma con actores con síndrome de Down pueden ser clasificadas como *postporno*: una crítica a la pornografía clásica como heteronormativa y concebida para varones heterosexuales (Preciado, *Testo* 185-187). El postporno, por el contrario, introduce los cuerpos no hegemónicos, incluidos los llamados disfuncionales o discapacitados. Si la práctica del postporno implicó una crítica cultural y social de la imaginación sexual heteromasculina, *El desmadre* propone una reflexión filosófica

sobre la artificialidad del humano como animalidad domesticada. Antes de que María empiece a filmar sus propias películas, descubre las que realizó con sus hijos el comisario Juan Reynoso. Los chicos viven en una jaula, desnudos, alimentados y lavados como si fueran animales de corral. Cuando quiere soltarlos, comprende que no desean la liberación, puesto que viven una vida inocente, en la que se han habituado al dolor y les basta lo mínimo para sentirse a gusto. Esa constatación de cierta naturalidad es lo que le revela, por contraste, la monstruosidad de las películas. Pero, paradójicamente, el horror que María siente no tiene que ver con lo pornográfico sino con la artificialidad grotesca que significa ver a sus hijos erguidos, vestidos y *actuando como humanos*:

Como la ballena que en el estanque del acuario hace un par de piruetas en el aire por un poco de comida, como el elefante que en el zoológico levanta la pata recordando los kilowatts de los electroshocks en su cerebro, más que hacer gala de una habilidad, mis hijos dejaban ver la imposición de lo humano como una ortopedia cruel, el horror detrás del artificio, las huellas del reviente por el que el animal de pronto hace de humano. (67)

Mientras las relaciones sexuales entre los chicos que muestra la película no difieren de la vida “natural” en el corral, la artificialidad del comportamiento humano se muestra como una domesticación,

como la mnemotecnia de la que habla Nietzsche: una crueldad filogenética grabada en la carne del animal prehumano que lo convierte en Homo Sapiens.

En *Los animales de Montevideo*, el desdoblamiento esquizofrénico es similar al de las novelas de Farrés. En el mundo de Polleri, a la lista de personajes abyectos hay que sumarle dos muy especiales: el asesino y el escritor, pues la imagen misma del artista es la de un personaje despreciable, cercano al *beatnik*, que escribe “basura” y no consigue acceso al mercado editorial. Pero el asesino es parte de la fantasía delirante: figura el deseo de aniquilar a la gente “normal”.^[21] El desdoblamiento de las personalidades es, simultáneamente, juego metatextual: en el segundo capítulo de *Los animales de Montevideo*, su protagonista, el viejo, es, conforme avanza el relato, una de las personalidades del esquizo con la que empieza la novela, un niño (o un viejo añorado) que vive con sus animales. El viejo es un escritor sin éxito, con su mundo propio, que “visita” al niño, otro artista, ya que los animales en realidad son sus dibujos (esta referencia plástica aparece en *Colores*, cuyo protagonista pinta demonios: criaturas que encarnan sus zonas oscuras). La ficción literaria se coloca entonces en el mismo plano que la fantasía delirante. Este juego de cajas chinas vuelve abstracta la ciudad de *Los animales de Montevideo*: los espacios son los del delirio. Mansiones, zoológicos, parques. Pero la institución comparece en la figura del psiquiatra: “A veces el Niño y yo estamos de acuerdo. Mientras

estemos de acuerdo, dice mi psiquiatra, la Cura es imposible” (14). También puede decirse que la institución médica se deduce de su transformación delirante: “Por algo tenemos un zoológico tan ejemplar, tan ordenado” (14). Pero el zoológico no tiene rejas, los animales circulan libremente por la mansión, aunque circunstancialmente se los pueda encerrar o incluso matar: “...resulta que están muy cómodos en casa y no quieren ser llevados a uno de esos zoológicos estatales donde los matan de hambre, les pegan y los limpian una vez por año...” (15). La mansión es, para el viejo del segundo capítulo, un mero departamento o habitación en la que vive el loco. Es decir que el zoológico deja adivinar el manicomio o el centro de salud en donde el artista pinta o escribe sus fantasías.

En *El rey de las cucarachas*, el espacio carece de marcas que lo precisen. Montevideo ha desaparecido detrás de un topónimo abstracto, Ur, que parece referir a una anterioridad salvaje, natural, pero que puede apuntar a un futuro distópico. Se insinúa una sociedad totalitaria donde los Puros, ejércitos de soldados enmascarados, persiguen a los impuros, borrosos enemigos que parecen aludir a ese lumpen de sus novelas: pobres, borrachos, locos, drogadictos, prostitutas, enfermos, tullidos. Pero los sueños y las fantasías del protagonista, el rey de las cucarachas, es decir, el redentor de los perseguidos, vuelven indiscernibles los planos de la intriga y de la fantasmagoría. Los perseguidores parecen constituir un grupo parapolicial o policial religioso: “Los Puros habían fundado una

Nueva Jerusalén en Ur, y pobre del insecto que no se arrodillara a los pies del Toro” (157). En ciertos pasajes del relato, las cabezas de los soldados parecen ser precisamente las de un animal:

Esa noche agregué a los techos de las camionetas oscuras, el brillo de la lluvia. Los soldados estaban envueltos en impermeables azules, erizados de cuernos, como toros submarinos invadiendo una ciudad de Gerónimo Bosch. Los demonios de mis pesadillas, pensé. (135)

Lo protético en *El rey de las cucarachas* encarna lo divino-totémico, pero también lo subhumano de la abyección impura: “La jorobada, semidesnuda, con mariposas de sangre en los harapos, levantó los brazos. El mendigo, también herido, con una sola muleta, apoyaba la espalda en el muro” (172). La chica, casi una niña, una “astróloga jorobada” (138), afirma que su giba es de plástico, utilizada para estudiar el efecto social de la humillación: en sus sueños y delirios, el protagonista la transforma en una enorme cucaracha. Finalmente, la cucaracha es también artefacto explosivo:

Bruscamente, la bruja se dobló: los Puros vieron la cucaracha negra, cubierta de antenas relucientes. El mendigo la acarició y un Toro voló hacia atrás con la máscara hecha pedazos. Me acerqué; la máscara era un rompecabezas, amarillo y rojo y verde y azul, pero la tercera parte (o más) de las piezas se habían perdido en la explosión. (172)

La sexualidad de las novelas de Polleri resulta mucho más convencional en contraste con los otros dos: heteronormativa, se limita a la abyección de la prostitución barata, cierta perversidad de viejo verde, y la connivencia con drogadictas y marginales. La mujer parece ser presa de una ambivalencia: pasa, sin transición, de la puta al absoluto, de lo abyecto a lo angelical: “Las putitas no me interesan (...). La gente que se conforma con poco no me interesa. Soy, resumiendo, un animal utópico” (23). De hecho, la discapacidad del protagonista de *Carnaval* es su disfuncionalidad eréctil con las prostitutas, que resuelve sobre el final de la novela gracias a una trabajadora sexual comprensiva que, en cierto modo, lo trata como a un niño:^[22] en consecuencia, la prosapia psicoanalítica de lo abyecto, tal como lo piensa Kristeva, es pertinente para considerar esta obra, enlazada a esquemas molares (en el sentido de Deleuze y Guattari) que las otras dos han subvertido, especialmente *Carnaval* y *Colores*, que también son formalmente más convencionales.

De ahí la importancia de lo que abre *El rey de las cucarachas*. El último subtítulo de la novela es “Mutaciones”. La joven jorobada se transforma en una mujer-dragón y se acuesta con el rey de las cucarachas, en una especie de unión mística demoníaca: “La misma luna, una piedra azul, que me había guiado por el espinazo del dragón la primera vez, esa noche la guio hasta mi hocico de hierro” (188).

Para la experiencia del protagonista, la unión sexual tiene un carácter abisal: “Me hundí en el pantano, silenciosamente. La mujer-dragón esperaba en el fondo, en la más completa oscuridad” (189).

No obstante, lo abyecto es la noción más abarcadora, porque en todo el corpus la sexualidad está enlazada a la imaginación tanto de los desechos y de la suciedad como de los cuerpos cadavéricos. En efecto, es posible precisar la contrasexualidad de estas ficciones como prácticas abyectas, aunque el fetichismo crip de Bellatin y la violencia sexual de Farrés la desborden hacia otras problemáticas. Sea como fuere, en los tres escritores el imaginario de la carencia social es inseparable de la aberración individual. El desecho abyecto es ante todo social: significa la *eyección* de los cuasi humanos del conjunto homogéneo, la “pureza” de Polleri, la salud de Bellatin, la neurosis de Farrés. La afirmación de lo abyecto es, en consecuencia, la oposición de lo que se niega a erigirse, a salir del barro, a abandonar la tierra.

Obras citadas

Aira, César. “Exotismo”. *Boletín/3* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 1993, pp. 73-79,
<https://www.cetycli.org/publicaciones/boletines/48-boletin-3.html>

- Alizart, Mark. *Perros*. Buenos Aires, La Cebra, 2019.
- Andrade Kobayashi, Megumi. “Los héroes disecados de Mario Bellatin”. *Estudios Avanzados*, n°21, jun. 2014, pp. 69-90.
- Bellatin, Mario. [1994] *Salón de belleza*. [2001] *La escuela del dolor humano de Sechuán*. [2003] *Perros héroes* y [2004] *Flores*. *Obra reunida*. México, Alfaguara, 2005.
- Blixen, Carina. “Una metáfora de la alienación ciudadana: dos novelas de Felipe Polleri”. *Deslindes*, n° 1, 1993, pp. 169-180.
- Borges, Jorge Luis. “El escritor argentino y la tradición”. *Discusión. Obras Completas I*. Buenos Aires, Emecé, 2008.
- Brando, Oscar. “La narrativa uruguaya y sus fantasmas”. *Papeles de Montevideo*, n° 2, 1997, pp. 10-33.
- Butor, Michel. “Pequeño crucero preliminar a un reconocimiento del archipiélago Joyce”. *Sobre literatura I. Estudios y conferencias 1948-1959*. Barcelona, Seix Barral, 1967.
- Cragolini, Mónica. *Extraños animales. Filosofía y animalidad en el pensar contemporáneo*. Buenos Aires, Prometeo, 2016.
- Cherri, Leo. “La salud del Neobarroco: *Salón de belleza* de Mario Bellatin”. *RECIAL*, n° 22, 2021, pp. 119-139,
<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/issue/view/2362>

- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires, Paidós, 2010.
- Farrés, Pablo. *Literatura argentina*. Río Tercero, Nudista, 2020 [2012].
- . *El desmadre*. Buenos Aires, Pánico el Pánico, 2013.
- . *Mi pequeña guerra inútil*. Río Tercero, Nudista, 2017.
- Fisher, Mark. *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Buenos Aires, Caja Negra, 2019.
- Fleisner, Paula. “Comunidades posthumanistas. Dos ejemplos de vínculos no especistas entre canes y animales humanos en la literatura y el cine latinoamericanos”. *Alea*, n° 2, vol. 20, 2018, pp. 36-52
- Goldchluck, Graciela. “El realismo minimalista de Mario Bellatin: lecciones y proposiciones”. *El Coloquio de los perros. En Memoria Académica*, 2011, http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.12230/pr.12230.pdf
- Haraway, Donna. *Manifiesto para cyborgs. Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*. Mar del Plata, Letra Sudaca, 2019.

- Iguiniz, Mathias. “Las novelas del resentimiento”. *Semanario Brecha*, 1 de septiembre de 2023.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Celine*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1980.
- Lapoujade, David. *Deleuze. Los movimientos aberrantes*. Buenos Aires, Cactus, 2014.
- Lukács, Georg. *Significación actual del realismo crítico*. México, Era, 1984.
- McRuer, Robert. *Teoría crip. Signos culturales de lo queer y la discapacidad*. Madrid, Kaótica, 2021.
- Mignolo, Walter. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona, Gedisa, 2007.
- Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral*. Madrid, Gredos, 2015.
- Ostrov, Andrea. “Hospitalidad y biopolítica en *Salón de Belleza* de Mario Bellatin”. *Altre Modernità. Numero speciale: Letteratura y derechos humanos. Nuevas violencias, nuevas resistencias*, 2019, pp. 280-290.
- Panesi, Jorge. “Las trampas de Mario Bellatin”. *El taco en la brea*, nº 15, vol. 1, 2022, pp. 46-53,
<https://doi.org/10.14409/tb.2022.15.e0061>

- Poller, Felipe. [1990] *Carnaval*. [1991] *Colores*. [2001] *El rey de las cucarachas. El dios negro*. Montevideo, Casa Editorial HUM, 2023.
- . *Los animales de Montevideo*. Montevideo, Casa Editorial HUM, 2015.
- Preciado, Beatriz. *Manifiesto contrasexual*. Madrid, Opera Prima, 2002.
- . *Testo yonqui*. Madrid, Espasa Calpe, 2008.
- Quintana, Isabel. “Escenografías del horror: cuerpo, violencia y política en la obra de Mario Bellatin”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXXV, 2009, pp. 487-504.
- Robbe-Grillet, Alain. *Por una novela nueva*. Barcelona, Seix Barral, 1973.
- Rodríguez, Fermín. “Reseña de *Lecciones para una liebre muerta* de Mario Bellatin”. *Los Inrockuptibles*, 2011.
- Tarifeño, Leonardo. “*Flores de Mario Bellatin*”. *Letras libres*, 31 de marzo, 2002.
- Taylor, Matheus. “*Salão de beleza: Biopolítica e enfrentamento*”. *Interpretextos*, n° 22, otoño 2019, pp. 31-48.

Torres Ceballos, Patricio. “El espacio heterotópico del Moridero en *Salón de Belleza* de Mario Bellatin”. *THEUTH*, n° 2, 2016, pp. 81-94.

Vargas Pardo, Camilo. “El ‘cuerpo parlante’ en *Flores* de Mario Bellatin”. *Cuadernos de Literatura*, n° 24, vol. 13, 2008.

Vaggione, Alicia. “Literatura/enfermedad: el cuerpo como deshecho. Una lectura de *Salón de belleza* de Mario Bellatin”. *Revista Iberoamericana*, n° 227, vol. LXXV, 2009, pp. 475-486.

Yelin, Julieta. “La lente biopoética de Mario Bellatin”. *Es tiempo de coexistir. Perspectivas, debates y otras provocaciones en torno a los animales no humanos*, compilado por Alexandra Navarro y Anahí Gabriela González. Alejandro Korn, Editorial Latinoamericana Especializada en Estudios Críticos Animales, 2017, pp. 117-129.

¹ Para Georg Lukács —que lee críticamente la narrativa de vanguardia, Joyce o Robert Musil, autor de *El hombre sin atributos*— los protagonistas de estas novelas se presentan como individuos aislados, desconectados del todo social propio del realismo crítico burgués: la objetividad de la novela del siglo XIX o de la gran novela realista del XX (Thomas Mann) se vuelve enteramente subjetividad, mundo interior, del individuo separado (*Significación* 17-28). Desde luego, esta falta de caracteres ha dado pie a lecturas que lo discuten, pero que parten de él como innovación de la novela de vanguardia: “Un hombre ordinario, quizás, pero sin duda no un hombre ordinario cualquiera. Bajo esa apariencia tan mezquina, veremos que se oculta un verdadero logro humano, en medio de lo absurdo de un mundo que empieza a descomponerse” (Butor 292). >>

² Para una caracterización de la “novela de la selva” americana, ver en este mismo volumen “Trance-culturación: escrituras post-etnográficas y estéticas de sobrevida” de Jens Andermann. >>

³ Curiosamente, Mario de Andrade subtitula su novela *O herói sem nenhum caráter*. En el revés de lo ordinario de Leopold Bloom, la falta de caracteres de Macunaíma lo vuelve una entidad metamórfica para-humana. >>

⁴ Para las nociones de lo abyecto, lo crip y lo esquizo, cfr., respectivamente, Kristeva (*Poderes*), McRuer (*Teoría crip*) y Deleuze-Guattari (*El Anti-Edipo*). >>

⁵ “...tanto el desecho como el cadáver me indican aquello que yo descarto permanentemente para vivir. Esos humores, esta impureza, esta mierda son aquello que la vida apenas soporta, y con esfuerzo” (Kristeva 10). >>

⁶ En *Flores*, un personaje es llamado el Amante Otoñal debido a su preferencia sexual por las personas ancianas. El Amante Otoñal es travesti y practica el sadomasoquismo. Su inclinación sexual no parece ajena al clima de deterioro corporal y muerte que trasunta el relato. Las flores son, de hecho, presencia viva de lo que se marchita y muere con celeridad. >>

⁷ Ha sido Mark Fisher (2019) quien ha mostrado, con elocuencia, cómo ciertas características que se adjudicaron históricamente a los totalitarismos se encarnan, de modo paradigmático, en el capitalismo pos-fordista global de nuestra era. >>

⁸ En Polleri, el gato sarnoso y callejero reemplaza al perro por una inversión propia de su universo antiburgués: el perro es un animal relacionado con la vigilancia y la integración doméstica del hogar: “La reja de la mansión de enfrente estaba abierta. Un ovejero alemán pegó dos saltos y me mostró los colmillos bien cepillados por alguna sirvienta. Ladró. Yo también ladré” (*Los animales* 142). En *Los animales de Montevideo*, el personaje del viejo se compara, en contraste, con el lobo, ese antepasado salvaje del perro. >>

⁹ “Precisamente, el hecho de que el perro pueda tener un amo y ser el único entre los animales —pero no entre los humanos— en sentir amor por su sometimiento evoca todos los tormentos de la vida interior descritos hace mucho tiempo por el psicoanálisis. En nuestra vergüenza del perro manifiestamente está en juego nuestra propia represión de haber gozado, siendo niños, con placeres similares relacionados con la sexualidad, con los excrementos e incluso con el castigo” (Alizart 17). >>

¹⁰ “La fiesta era en el jardín. Allí estaban todas esas chicas bronceadas y elásticas, productos terminados de la burguesía nacional. Eran demasiado para mí. En cambio, los rubios nazis que charlaban, bailaban y se reían con ellas parecían totalmente a gusto, relajados, sin la menor preocupación en los últimos veinte años.

Yo era el único judío de la fiesta. El negro con el collar de dientes humanos” (*Carnaval* 31). “Aquel hambriento descendiente de los mimos y los juglares no tenía nada de romántico. Los artistas, en el siglo XX, comían mierda” (15). >>

¹¹ Aunque la locura aparece en las novelas anteriores como posibilidad: “...se vuelven indiscernibles los planos entre la percepción estética y la disociación patológica. En un mismo sujeto convergen, de manera incierta, la sensibilidad artística y la violencia de la locura. El discurso trabaja los modos de percepción de una subjetividad ‘esquizo’”. Mathias Iguiniz (2023) se refiere al rechazo de la sociedad neoliberal en Polleri desde el pensamiento de Mark Fisher en términos de “resentimiento” activo y programático. >>

¹² En efecto, *Los animales de Montevideo* realiza un gesto “bellatiniano”: el tercer capítulo, “Amanecer en Lisboa”, fue publicada como *nouvelle* independiente en 1998. Argumentalmente, guarda poca relación, porque desaparecen las referencias a las personalidades múltiples del protagonista, pero no termina de desentonar a causa de lo delirante de todo el conjunto. >>

¹³ Las imágenes de Montevideo son siempre tenebrosas. Un contraste que lo corrobore no podía ser más que tropical: “Río de Janeiro, sin ir más lejos, es una fiesta interminable; así como Montevideo es un entierro ininterrumpido, donde los hombres —más grises que los edificios— está siempre pensando en la forma más barata de suicidarse” (*Colores* 91). >>

¹⁴ “Después me iría con los de mi raza, los amargados y pulguientos hijos de puta que preferían vivir sin un muro alrededor” (*Carnaval* 47). >>

¹⁵ “Lo propio de estas nuevas tecnologías blandas de microcontrol es tomar la forma del cuerpo que controlan, transformarse en cuerpo, hasta volverse inseparables e indistinguibles de él, devenir subjetividad. Aquí el cuerpo ya no

habita los lugares disciplinarios, sino que está habitado por ellos, siendo su estructura biomolecular y orgánica el último resorte de esos sistemas de control” (*Testo* 59). >>

¹⁶ La casa del hombre inmóvil de *Perros héroes* ha sido descrita como “un poco de sanatorio y un poco de criadero” (Andrade 81). >>

¹⁷ En un modo similar al que Fermín Rodríguez describe la lógica onírica de *Lecciones para una liebre muerta*: piezas sueltas que se acercan y se repelen, pudiendo conectarse por el sentido pero equívocamente, como una “alegoría trunca” (Rodríguez 70). >>

¹⁸ La crítica ha señalado la recurrencia en la obra de Bellatin de lo familiar como disfuncional (Andrade 75). >>

¹⁹ “Pero esa interpretación no termina de ajustarse a la particular forma de producir sentido de la obra de Mario Bellatin, en la que lo humano y lo inhumano no son esferas fácilmente discernibles, como no lo son tampoco el bien y el mal, la verdad y la mentira, la vida y la muerte, la salud y la enfermedad, el bíos y la zoé, lo masculino y lo femenino, la mente y el cuerpo” (Yelin 2017). >>

²⁰ También Robert McRuer analiza este origen histórico de las prótesis y distingue entre la primera posguerra, en donde la discapacidad desaparece o se disimula en el artificio, y la segunda posguerra, en donde el gancho ortopédico de acero, como avance tecnológico y símbolo fálico, sugiere una potenciación de la capacidad natural del cuerpo, incluso aludiendo a la impotencia masculina como *discapacidad no visibilizada*: “...la ingeniería de Serlin de la década de 1950 hace que la discapacidad aparezca (en el sentido de que la mano de Dreyfus y otras tecnologías no estaban ocultas, sino que eran visibles) como lo que está resolviendo de forma espectacular las crisis que tanto las personas con capacidad corporal como

las personas con discapacidad estaban experimentando” (157). Para McRuer, la confluencia de cuerpo heteromasculino (sea soldado, trabajador o padre viril) y la sistematización de la integración social del cuerpo discapacitado mediante su “completitud” artificial es un ejemplo de la homología entre capacitismo y heterosexualidad como categorías sociales “naturalizadas” por la cultura que es necesario desmontar. Es esta afinidad la que plantean las novelas de Bellatin. >>

²¹ O a los representantes de la autoridad, que en definitiva mantienen el sistema de la gente normal, es decir, burguesa y racional: “Pero, en mi fantasía, estaba degollándolo y arrancándole la máscara (una cara chata, sin interés) y limpiando la hoja en su uniforme” (*El rey* 171). >>

²² También la pastabasera de *Los animales de Montevideo*, posible niña objeto de deseo, lo cuida como si fuera un abuelito, justo lo que el viejo violento rechaza ser. La reversibilidad niño-viejo vuelve equivalentes el imaginario maternal respecto de la joven que, ora es una linyera drogadicta, ora un ángel enviado para acompañar la agonía del anciano. >>

Las historias que contamos son también las historias que aceptamos vivir. Epistemología feminista y ciencia ficción

Si la filosofía occidental nace con Platón, podría decirse entonces que surge de la resolución de su antigua discordia con la poesía (que es también el arte en general), a la que el filósofo expulsa de su república justa. Un vínculo estrecho, amoroso pero conflictivo las une desde entonces. Siempre juntas, nunca identificadas, la filosofía y la literatura se acercan y alejan en una danza eterna que a veces parece una zamba, otras un malambo y algunas hasta un carnavalito. En la contemporaneidad, tras el colapso de las escalas espacio temporales y ante la incertidumbre por la velocidad de los cambios radicales en la superficie y la atmósfera de la Tierra, se ha vuelto imprescindible para la filosofía, si no volverse una rama —como sugería Borges—, al menos contar con las imaginaciones fantásticas de la literatura. Ese reclamo de la imaginación, en el momento en que la razón ya no se comporta kantianamente como la garante del dominio sobre las

condiciones de nuestra sensibilidad, se produce de muy diversas maneras. La literatura misma parece constatar que estamos escribiendo entre todxs una novela de ciencia ficción y que si se quiere escribir sobre el presente será mejor escribir ciencia ficción (Robinson xii). En efecto, gran parte de la filosofía contemporánea apela a la literatura para la elaboración de lo que Danowski y Viveiros de Castro llaman “mitofísicas”, es decir, narrativas indiferentes a la verdad o falsedad empírica de su contenido que problematizan la relación entre seres humanos y las condiciones generales de su existencia. En la actualidad, dicen, proliferan las distopías, y la ausencia de futuro invita a la fabulación mítica y a una interdigitación entre los experimentos de la “vertiente más creativa de la filosofía contemporánea y autores como H. P. Lovecraft, Philip K. Dick, Ursula Le Guin, William Gibson, David Brin o China Miéville” (*¿Hay un mundo por venir?* 32). Sin embargo, agreguemos, no todas las corrientes filosóficas ocupadas con el diagnóstico del presente apelan del mismo modo o a las mismas fuentes literarias.^[1]

En este capítulo se propone un análisis de los vínculos de cierta epistemología feminista materialista (que insiste en la necesidad de historiar y pensar los cambios producidos en las narraciones científicas a partir de una perspectiva que se asume como situada) con referencias literarias que, sin volverse un “objeto de estudio”, sobrevuelan estos discursos filosóficos como experiencias de pensamiento definitorias para sus propuestas metodológicas. Si bien

me centraré en el juego difractivo de interferencias prometedoras (que no en las “interdigitaciones” o reflejos) de la obra de Ursula K. Le Guin en la filosofía de Donna Haraway, este compromiso con la “*práctica vagabunda* de narración de historias” (*Seguir con el problema* 248) como parte intrínseca de la práctica filosófica que busca pensar la ciencia, quisiera mencionar brevemente la importancia que Le Guin tiene para otras dos autoras: Vinciane Despret (2022, 2023) e Isabelle Stengers (2018, 2019, 2020).

En *Habitar como un pájaro*, donde busca dar cuenta de la construcción del territorio en ciertas comunidades de pájaros por fuera de la idea rectora de propiedad privada, Despret menciona “La teoría de la ficción como bolsa transportadora” como una insurrección contra las grandes epopeyas viriles de conquistadores y fabricantes de armas que le permite abogar por otro tipo de invenciones: los contenedores, los envoltorios, “cosas que cuidan seres y cosas” (112). Como señalaré oportunamente, este breve ensayo será fundamental para Haraway. Pero es “El autor de las semillas de acacia y otros extractos del Diario de la Asociación de Terolingüistas”, un cuento de Le Guin de 1974, el texto que la filósofa recupera para sus fabulaciones especulativas publicadas en *Autobiografía de un pulpo y otros relatos de anticipación*. En este libro, Despret define la terolingüística como la disciplina que estudia y traduce “la producción escrita de los animales (y ulteriormente de las plantas), ya sea bajo la forma literaria de la novela, de la poesía, de la epopeya, del panfleto o

incluso del archivo” (26) pero que, con el tiempo, esta exploración del mundo salvaje permitirá estudiar otras formas expresivas de las que se ocuparán las ciencias cosmo-fónicas y paralingüísticas. De hecho, la terolingüística será, en esta versión ampliada, una rama de la geolingüística que “estudia las lenguas de las comunidades vivas e incluso, en ocasiones, de las no vivas” (25). Apelando a su trayectoria como reconocida especialista en filosofía de la animalidad, Despret inventará en este libro de relatos un materialismo multiespecie que recupera y complejiza de la noción uexkülliana de *Umwelt*,^[2] dando muestras de la importancia de la imaginación y la literatura para aproximarnos a lo que Ed Yong llama la *inmensidad del mundo* (2023).

Por su parte, Stengers ha escrito un capítulo sobre la relación entre la ciencia ficción y los estudios de la ciencia donde menciona la importancia de Le Guin para recuperar la imaginación en los experimentos mentales que la ciencia necesita plantear para hacer preguntas relevantes. Contra el escepticismo científico consagrado a detener la imaginación para desmistificar y desencantar, Stengers encuentra en la literatura de Le Guin un “arte de las consecuencias” que explora la capacidad de la época para probar otras maneras de consistencia de los mundos y cuestiona la visión dominante (“Science Fition to Science Studies”). En “Ursula Le Guin. Penser en mode SF”, ponencia presentada en un coloquio sobre la escritora en 2019 y luego publicada en un número especial de la revista *Épistémocritique* de

2020, Stengers recupera y amplía esta idea ofreciendo una lectura de la centralidad de Le Guin para el modo de pensar SF (del que hablaré más adelante). Allí, ofrece una interpretación del cuento “Los que se alejan de Omelas” según la cual lo que se deja abierto en la historia es la posibilidad de imaginar otros mundos más allá de todo imaginario preestablecido que nos atrape en una u otra solución del dilema moral planteado. El cuento reformula el dilema presente en Dostoievsky y recuperado por William James acerca de la felicidad de millones sostenida en la condición de la tortura permanente de una única persona. Este dilema implica la pregunta acerca de la posibilidad de tal felicidad a sabiendas de su precio. Sin embargo, afirma Stengers, Le Guin acepta el carácter abstracto del experimento mental, no busca poner en duda el tipo de felicidad alcanzada por los habitantes de la ciudad, pero crea una incógnita al final: hay quienes en silencio y sin discutir se marchan de Omelas al conocer el precio de la felicidad.

El lugar a donde van resulta aun menos imaginable para la mayoría de nosotros que la ciudad de la felicidad. No puedo describirlo. Es posible que no exista en absoluto. Pero parecen saber adónde van, los que se marchan de Omelas. (“Los que se marchan de Omelas” 325)

Stengers ve en esa incógnita creada la posibilidad de escapar a las promesas de los imaginarios existentes: ni se decide liberar al niño torturado, ni se ofrece sustituir la felicidad, ni quienes se van fundan otro Omelas. Aquí no hay una llamada a la identificación sino a

mantener abierta una actitud especulativa que permita el surgimiento de la imaginación como facultad de poner en juego las fuerzas propositivas y transformadoras que nos obligan a resistir el estado de cosas actual contando otras historias (“Ursula Le Guin” 3-4). Esta lectura estará, como veremos a continuación, muy en sintonía con la lectura que hace Haraway de la literatura de Le Guin.

En lo que sigue, analizaré tres cuestiones: las resonancias posibles de Le Guin en las consideraciones harawayanas de una objetividad feminista, la adopción de la sigla SF para pensar un diagnóstico del presente, y en la reivindicación de la narración no heroica de historias hasta ahora no contadas y que estemos dispuestas a vivir. Por ello, consideraré aquí no solo la producción literaria de Le Guin sino también su poética y su ensayística bajo la hipótesis de que estas ofrecen a Haraway lo que Stengers llama “una experiencia pensante (por lo tanto, afectiva)” (“Ursula Le Guin” 1): formas, figuras y narraciones que constituyen modelos epistémicos para una nueva comprensión de la producción de conocimiento en tiempos de catástrofes.

La ciencia ficción como rama de la teoría feminista

Haciendo un guiño al sintagma “rama de la teoría feminista” con el que Donna Haraway enmarca sus estudios sobre primatología o la escritura sobre perros (2022, 2017), quisiera sugerir para comenzar, que la manera en que Le Guin concibe su escritura de ciencia ficción y de literatura fantástica abre las puertas para una forma de comprender el concepto de “objetividad feminista” elaborado por Haraway.

Existe lo que podríamos llamar un feminismo jocoso e intempestivo en las reflexiones de Le Guin en torno a la escritura. Así, como bromeando, denuncia la existencia de supuestos indiscutidos que construyen falsos universales en la escritura de ficción, puntos de vista universales y no marcados que Haraway encontrará también en las narraciones científicas. Con un sentido del humor y del absurdo digno de Virginia Woolf, la presentación de *The Wave in the Mind* (cuya traducción al castellano como *Contar es escuchar* pierde la alusión woolfiana) comienza:

Soy un hombre. Pensarán que he cometido un error de género sin querer, o quizá que intento engañarlxs, porque mi nombre de pila acaba con una *a*, y soy dueña de tres corpiños, y estuve embarazada cinco veces, y otras pequeñas cosas que sin duda habrán notado, pequeños detalles. Pero los detalles no importan. Soy un hombre, y

quiero que me crean y lo acepten como un hecho, tal y como lo acepté yo misma durante muchos años. (15, con ligeras modificaciones)

Las mujeres son una invención reciente, nos dice. Incluso, podríamos agregar, mucho más reciente que la invención del hombre que profería Foucault en *Las palabras y las cosas*. Primera tergiversación feminista del presente: pensar por fuera del antropocentrismo requiere, siempre, comprenderlo también como un androcentrismo. Las mujeres fueron inventadas en muchos sitios a la vez, pero sus inventores “no supieron poner a la venta el producto” (*Contar es escuchar* 16). Por ello, Le Guin afirma que, en tanto que escritora, ella es un hombre, en masculino genérico: el escritor, él. Aunque, por supuesto, agrega, un hombre de segunda, un “Él análogo falso”.

Esa posición, lejos de erigirse en un nuevo punto de vista fijado con algún tipo de privilegio también de segunda (un lugar en el círculo inmunitario —aunque no sea el centro—), la llevará en un ensayo de ese mismo libro a revisar todos los grupos de pertenencia de los que El Escritor, que habla desde ningún lugar, nos obliga a formar parte para poder leerlo. Le Guin encuentra en las historias que leyó por años cinco supuestos indiscutidos generados por el mitologema de la comunidad de pensamiento del escritor/lector: todos somos hombres, todos somos blancos, todos somos heterosexuales, todos somos cristianos y todos somos jóvenes. En unas pocas páginas, “Supuestos indiscutidos” construye un feminismo

interseccional, divertido y aguafiestas^[3] a la vez, que invita a tomar en serio toda ciencia ficción que explore los opuestos de estos supuestos: aquella en la que los hombres son objetos sexuales de las mujeres, la homosexualidad es la norma, la piel blanca debe mencionarse si aparece, los anarquistas ateos actúan moralmente y los adultos se rebelan inútilmente contra la autoridad infantil (*Contar es escuchar* 331). La fantasía y la ciencia ficción, sostenidas en la imaginación, ofrecen alternativas al mundo presente y real que pueden resultar peligrosas para quienes se aprovechan del estado de cosas porque muestran que ese estado no es universal, ni permanente ni necesario, dirá Le Guin en otro ensayo en el que, siguiendo a Primo Levi, declara la guerra sin fin a los privilegios (291).

El feminismo jovial leguiniano invita a habitar el país de la oscuridad y la debilidad, la tierra donde está el futuro y no donde se libran las guerras del Hombre-Macho que institucionalizan la competencia, la violencia, la autoridad y el poder (*So far so good* 18). Y lo hace desde un ejercicio literario respons-able [es decir, capaz – able- de responder] que pone en tela de juicio las instituciones establecidas y que amplía el campo de las posibilidades sociales y el entendimiento moral, como es posible leer en las novelas del ciclo de Ekumen o en el cuento “Los que se marchan de Omelas”.^[4]

Haraway, por su parte, sostiene que toda investigación feminista busca entender la forma en que funcionan las cosas, quién hace la acción, qué mundos son posibles y “cómo los actores del mundo

podrían amarse y tenerse en cuenta de formas menos violentas” (2017 7). Esta enunciación simple, como la que también leemos en Le Guin, es inocente solo en apariencia, porque no renuncia a la conflictividad (siempre habrá que repartir carterazos contra los maleantes) sino que apuesta por la complejización de toda conversación. La principal preocupación harawayana parece ser la de denunciar que todo dualismo binario ha sido construido. Su feminismo materialista consiste entonces en rechazar todo pensamiento tipológico y proponer, por el contrario, una serie de aproximaciones “a la emergencia, el proceso, la historicidad, la especificidad, la cohabitación, la constitución y la contingencia” (7): los tipos son siempre productos de sus relaciones. Estos son, podría decirse, sus principios ontológicos y epistemológicos básicos.

En lo que respecta a la ciencia, no se trata de rechazar el realismo epistemológico en favor de un constructivismo, sino de resistirse con responsabilidad a la tentación simplista que ambos proponen. Es necesario, para Haraway, comprender las enseñanzas de este feminismo y proponer una versión de la objetividad que escape a la encerrona sin renunciar a la posibilidad de hacer mejores descripciones del mundo. Esta será su propuesta en “Conocimientos situados”, donde renuncia a la imposible objetividad trascendente en favor de la construcción de una versión feminista de la objetividad que sea “un circuito universal de conexiones, incluyendo la habilidad parcial de traducir los conocimientos entre comunidades diferentes y

diferenciadas” (307). El constructivismo radical y el realismo comparten la mirada caníbal de los proyectos masculinistas extraterrestres que pretenden o bien un no estar en ningún lugar que cree estar en todos a la vez, o bien una visión única no marcada. La objetividad encarnada del empirismo crítico feminista, por el contrario, abre el problema de la responsabilidad para que se dé lugar a todas las prácticas visuales que construyen conocimientos críticos localizables y parciales. Y aboga por una búsqueda de perspectivas no conocidas previamente que permitan pensar mundos no organizados en torno a los ejes de dominación y jerarquía donde los agentes, sujetos y territorios narrativos no isomórficos se multipliquen. Porque el único punto de vista no objetivo es del ojo ciclópeo del amo-hombre-dios que se apropia de toda diferencia.

Así, si para Le Guin la literatura de la imaginación no sostenida en el Hombre-Macho-Héroe puede amenazar todo “lo que de falso postizo, innecesario y trivial” hay en la vida que nos hemos dejado empujar a vivir (*El idioma de la noche* 29), y puede mostrar una verdad no fáctica que desafíe la dominancia y que celebre la invención y la proliferación de otros mundos dentro de este mundo; para Haraway el feminismo busca otra ciencia y otra política que nos den mejores versiones del mundo en un ejercicio constante de interpretación, traducción y tartamudeo. Trátese de la imaginación metódica (Le Guin) o la de la racionalidad posicionada (Haraway),

para ambas, en definitiva, debemos comprender que “no estamos al cuidado del mundo, solamente vivimos aquí y tratamos de entablar conversaciones no inocentes” (“Conocimientos situados” 327).

Es por ello que Haraway terminará su artículo sobre los conocimientos situados afirmando que la ciencia ficción es rica en teoría feminista, porque inventa y reinventa versiones heterogéneas del mundo. Haraway usa el concepto de “aparato de producción literaria” con el que Katie King analiza la producción poética para pensar la construcción de discurso biológico: todo cuerpo objeto de conocimiento es también un actor material semiótico que genera significados del aparato de producción corporal: cada cuerpo es un nudo generativo material y semiótico. “*Frankenstein*, dice Haraway, puede ser leído como una meditación de esta propuesta” (“Conocimientos situados” 329). El mundo se resiste a ser mero recurso, y es, como en la ciencia ficción, una imagen siempre problemática y poderosa de enlaces entre significados y cuerpos: “aquí es donde la ciencia, la fantasía de la ciencia y la ciencia ficción convergen en la cuestión de la objetividad del feminismo” (330).

¿Qué significa “teoría” en el sintagma teoría feminista? Escribir teoría es:

producir un modelo visual sobre *cómo movernos* y *qué temer* en la topografía de un presente imposible —y sin embargo *demasiado real*— con el fin de encontrar un

presente ausente muy distinto —y sin embargo *posible*.
(*La promesa de los monstruos* 27)

La ciencia ficción es rica en teoría feminista. Esa teoría feminista es un manual de uso para resistir este presente imposible devenido necesario, que va más allá de la definición foucaultiana de la crítica. Por ello, la teoría feminista deberá ser una especie de mapa para orientarnos en el viaje hacia un lugar-otro, recordando siempre, como hace Le Guin, que el mapa no es el territorio. Ese lugar es un lugar SF, una realidad extraña de ciencia ficcional o especulativo factual.

SF y fabulación especulativa: el futuro no es conquistable

En la Introducción a *La mano izquierda de la oscuridad*, Le Guin afirma que la ciencia ficción suele ser considerada como un género que extrapola elementos del presente hacia el futuro, haciéndola semejante a aquel método del científico

que suministra grandes dosis de un aditivo alimentario puro y concentrado a ratones para predecir qué ocurrirá a las personas que lo ingieran en pequeñas cantidades durante un período prolongado. Por lo visto, el resultado casi inevitable es el cáncer. [...] Cualquier cosa llevada a su extremo lógico se vuelve deprimente, si no carcinogénica. (*El idioma de la noche* 163).

La extrapolación no resulta esencial en la ciencia ficción, porque ella no habla del futuro, no es prescriptiva sino descriptiva. Ella no puede, como tampoco las proyecciones históricas que adelantan el colapso, conquistar el futuro, pero sí puede, como deberían las ciencias (dirá Haraway) hacer las preguntas correctas en un experimento mental libre y amplio que nos permita imaginar las condiciones de nuestro presente, decir qué tiempo hace hoy.^[5]

Por ello, en una breve alocución, Le Guin recuperará la concepción del tiempo de las comunidades andinas según la cual caminamos por el presente con el futuro (al que tenemos que cuidar y preservar) a nuestras espaldas y el pasado ante nuestros ojos. El futuro, dice, es lo que no podemos ver a menos que nos demos vuelta: “avanzar hacia el futuro” es, en realidad, una metáfora del pensamiento mítico basada en el miedo macho de estarse quieto, estar receptivo, inactivo y abierto. La ciencia ficción no puede quedarse con el futuro espacial, el de la guerra de las galaxias y el de la *hi-tech* sino que debe asumir que

el futuro es la parte del *continuum* espacio-tiempo del que —en el cuerpo y en los estados ordinarios de conciencia— estamos excluidxs. Ni siquiera podemos verlo. Salvo pequeñas miradas furtivas por encima del hombro. // Cuando miramos lo que no podemos ver, lo que sí vemos es lo que tenemos dentro de la cabeza. Nuestros pensamientos y nuestros sueños, los buenos y los malos. Y me parece que cuando la ciencia ficción hace realmente su trabajo es exactamente de eso de lo que se ocupa. [...] Como escritora de ciencia ficción personalmente prefiero quedarme quieta durante largos periodos, como los

quechuas, y mirar lo que, de hecho, tengo delante: la Tierra, mis congéneres en ella, y las estrellas. (“Science Fiction and The Future” 143, la traducción es mía)

Esta idea no lineal de las comunidades andinas, que genera perplejidad entre sus comentadores del norte global (Tabas), no obstante, nos permite pensar para la ciencia ficción la apertura de una temporalidad otra que guarda en sí, como en potencia, un posible desplazamiento o disyunción perpetua, como la llama Rivera Cusicanqui (*Sociología de la imagen* 212), en la que todo puede culminar en catástrofe o no. Las comunidades andinas, a partir de la experiencia de la conquista y del exterminio, han sabido comprender y vivir en esta disyunción que guarda simultáneamente el peligro inminente de la disolución y la esperanza siempre viva de la renovación. Esa postura le resulta a Le Guin razonable e inteligente.

Escritora de la imaginación que hace proliferar la invención a partir de la experiencia y la memoria, Le Guin produce un modo de pensar que Haraway llamará SF. Su literatura ya no puede ser usada como un ejemplo o como ilustración de un argumento, sino que es ella misma una forma del pensamiento contemporáneo. Consciente de que serán los escritores de la imaginación quienes deban pensar alternativas a las formas de vida contemporáneas atrapadas en el miedo y la dependencia tecnológica, Le Guin hace el llamamiento:

“necesitaremos escritores que recuerden la libertad. Poetas, visionarios, realistas de una realidad más amplia” (*Words are My Matter* 113).

Haraway, nos recuerda Stengers, parece haberse hecho eco de este llamamiento al proponer la SF como modo de pensamiento (“Ursula Le Guin” 4). En efecto, Haraway extiende el uso de la sigla SF con la que se abrevia el género de ciencia ficción a una serie de expresiones que dan cuenta de las dimensiones y prácticas que deberemos aprender “para vivir y morir bien de manera recíproca en un presente denso” (*Seguir con el problema* 19). Así, la SF es también feminismo especulativo [*speculative feminism*], hasta ahora [*so far*], figuras de cuerda [*string fingers*], fabulación especulativa [*speculative fabulation*], o hechos científicos [*scientific facts*]. El pensamiento SF se desarrolla siempre en la transdisciplinariedad blasfema y porosa, y es el lugar de un necesario encuentro entre disciplinas, de relaciones siempre impuras y pregnantas entre literatura y ciencia o entre hechos científicos y ficciones especulativas. La SF, en tanto que juego de cuerdas, es una figura que permite pensar la necesidad de la continuidad en las conversaciones siempre difíciles, pero ineludables entre los existentes: jugar con cuerdas implica un trabajo de rastreo (encontrar patrones entre los hilos), una capacidad de dar respuesta (nos pasan el hilo y tenemos que responder a la cosa en cuestión) y una reciprocidad en el dar y recibir, y en el hacer y deshacer (*Seguir con el problema* 22). Si nos involucramos en

prácticas y pensamientos SF podemos generar combinaciones inesperadas, rastrear historias y figuras para emparentarnos con todo tipo de bichos [*critters*]. Y por ello, nos hace dejar de confiar en falsas soluciones tecnofix pero también alejarnos del futurismo abstracto y la política de la indiferencia sublime.

Le Guin y Haraway saben que hechos y ficciones se requieren mutuamente para hacer andar la ciencia y la literatura. Le Guin analiza la distinción entre narración ficticia y no ficticia para dar cuenta de la necesidad de no reservar la verdad al campo exclusivo de la facticidad y de afirmar el trabajo de la imaginación compostadora en la invención (*Contar es escuchar* 185-186). Ciencia y literatura de ciencia ficción comparten, además, la precisión del hecho científico que debe extrapolarse, con un riguroso trabajo de la imaginación, en una “bricosmología” para construir mundos posibles que nos permitan conocer este mundo (*El idioma de la noche* 131).

Si Le Guin problematiza la relación hecho/ficción en la escritura literaria, Haraway retoma esa distinción para pensar el discurso científico. Inspirada en Le Guin, en la Introducción a *Visiones primates*, Haraway parte de la idea de que los hechos no son nodos originales e irreductibles a partir de los que puede construirse una comprensión fiable del mundo. Un hecho es una cosa del pasado, un participio pasado, un acto generativo terminado e inmodificable que se opone a opinión y prejuicio, pero no a ficción. La ficción, lejos de ser el doble perverso de los hechos o su fuga fantasiosa, es una acción

presente de fabricar que da cuenta de nuestra capacidad para la visión, la inspiración, el genio. Vemos aquí la influencia del pensamiento leguiniano para pensar la relación entre hechos y ficción, y entre ciencia y literatura.

Oímos la raíz de la ficción en la poesía y creemos [...] que las naturalezas esenciales se revelan en las buenas ficciones. Es decir, la ficción puede ser verdadera, y se sabe de su verdad apelando a la naturaleza. Y dado que la naturaleza es prolífica, madre de la vida en nuestros sistemas de mitos, la ficción parece ser una verdad interna que alumbra nuestras vidas reales. (26)

También la ciencia cuenta historias acerca de historias que recopilan los hechos y reconstruyen la realidad. Toda práctica científica puede ser considerada un tipo de práctica narrativa: el arte de contar, a partir de ciertas reglas, la historia de la naturaleza. Hacer biología es, así, contar un relato, conseguir hechos, ir cambiando los relatos, heredar resonancias discordantes: “como modo de conocer el mundo, la biología es similar a la literatura romántica” (28).

El significante SF fue ampliándose y transformándose en un campo en disputa del que también participan las ciencias como narraciones de hechos científicos y generadoras de mundos imaginarios y cuerpos reales en las culturas moderna y posmoderna del “primer mundo”. Por ello, la primatología será en este libro un

texto de ciencia ficción “donde los mundos posibles son constantemente reinventados en la disputa por los mundos actuales muy reales” (29).

De esta forma, el pensamiento SF busca imaginar, recordar e inventar formas de habitar el presente denso más allá de los catastrofismos anticipatorios que nos eximirían de imaginar y vivir otras historias. Por ello, la SF es también un camino a (o un método para) la desobediencia.

So Far: qué historias contamos para contar las historias que queremos vivir

Una de las acepciones de la SF será el hasta ahora [*so far*] que se despierta en el uso peligroso de la imaginación ofreciendo alternativas al presente. La narrativa imaginativa puede mostrar que el estado de cosas actual no es permanente, ni universal, ni necesario (Le Guin, *Contar es escuchar* 291). Y puede convertirse en un grito de resistencia contra la normalidad, dirá Stengers (“Ursula Le Guin” 4). Incluso aunque no ofrezca una salida a la situación actual, la SF es un “hasta acá” que puede significar un “ya no más”: el fantaseo de que surja un cambio, como sucedió en todo el movimiento de la ciencia ficción feminista de los setenta del que forma parte Le Guin y que Haraway recupera en sus escritos. Al cuestionar la visión dominante

como una visión entre otras, aquellas escritoras hacían visibles tanto nuevas posibles formas de vida, como el poderoso resurgimiento de formas que se creían erradicadas.

Si, como decíamos en el apartado anterior, la ciencia ficción abre una disyunción permanente, un umbral para la insistencia de lo que podría ser posible en la superposición entre el recuerdo y la invención, entonces es una ficción seria, realista, más allá de cualquier relato prometeico o apocalíptico: un realismo extraño que describe lo que las personas hacen y sienten y cuáles son sus posibles relaciones con “todo lo demás en este vasto saco, este vientre del universo, este vientre de las cosas que serán y tumba de las cosas que han sido” (“La teoría de la ficción” 15).

El ensayo acerca de la teoría de la ficción como bolsa para transportar cositas que acabo de citar es, en palabras de Haraway, “una teoría de la tecnología” que le abrió el camino para escribir *Visiones primates*. Continuando la idea de Elizabeth Fisher según la cual el primer dispositivo cultural fue una bolsa de acarreo, Le Guin propone una teoría de la ficción que libere a la ciencia ficción de su destino mitológico y le habilite aquel realismo raro. Antes que las armas, el cuchillo o el hacha, y junto con la hoz, el mortero y la pala, el primer invento cultural tiene que haber sido un contenedor donde guardar los productos recolectados, afirma la escritora citando el libro *Women’s Creation* de Fisher. Le Guin se muestra interesada en esta otra historia, la que cuenta el surgimiento de la herramienta que nos

ayuda a traer la energía a casa: “porque para qué sirve desenterrar un montón de papas si no tienes algo donde llevar a casa las que no puedes comer allí” (“La teoría de la ficción” 13). Ya escuchamos demasiado la historia del Hombre Mono que golpea a otro con ese objeto “maravilloso, grande, largo, duro, un hueso creo” y gruñe de éxtasis “por haber ejecutado el primer asesinato” (13), se burla al evocar sin mencionar la icónica escena de *2001 Odisea espacial* que fantasea la antropogénesis androcéntrica. Necesitamos otra historia sin cosas largas y duras que sirven para aporrear, pegar y golpear. A tal propósito, la que cuenta Fisher “no sólo ilumina grandes áreas de oscuridad teórica y evita grandes áreas de sinsentido teórico” (13), sino que también incluye a las mujeres dentro de la especie humana de la que por momentos parecen excluidas. Las bolsas transportadoras de Fisher, como dispositivos culturales que permiten pensar la evolución de la especie, hablan de una humanidad para la que es importante llevar cosas recolectadas a casa, compartirlas y almacenarlas para el invierno, y no solo del ascenso heroico del Hombre. “Es la historia la que hace la diferencia” (14). No queremos contar más la historia del asesino: incluso si tenemos que golpear maleantes con nuestra cartera para poder seguir recogiendo granos silvestres y contando historias, no queremos la historia del Héroe.

La ciencia ficción puede, si lo desea, dejar de ser esa historia del Héroe, esa mitología, prometeica o apocalíptica, de la tecnología moderna. La ciencia ficción, apuesta Le Guin, puede abandonar lo

tecno-heroico para escribir sobre la ciencia y la tecnología no ya como armas de dominación sino como bolsas de recolección y transporte (15). Para ello, deberá abandonar el elitismo masculino que construye un alienígena sexual, social, cultural y racial que sirve como figurante sin rostro para la acción transformadora del héroe, acción que consiste en la instalación galáctica del destino económico del capitalismo competitivo, señala Le Guin en su ensayo sobre la ciencia ficción norteamericana y la figura del “otro” (*El idioma de la noche* 100). Frente a esta estupidez retrógrada de la historia del varón rico, ambicioso y agresivo, que tiene debajo las masas anónimas de pobres, ignorantes y mujeres chillonas, una ciencia ficción feminista podrá abandonar “el patriarcado de los babuinos, con el macho alfa en la cima, al que de vez en cuando sus inferiores despiojan con respeto”.

La ciencia ficción podría, de este modo, dedicarse a describir la relacionalidad de todo lo que cabe en ese vasto saco que es el universo. Como dirá Haraway al revisar las historias que cuenta la primatología para contar su historia, Le Guin inventa mundos alternativos ficticios “en el que el otro (género, raza, especie) ya no está subordinado a lo mismo” (*Visiones primates* 573). La imbricación entre tecnologías e historias es la que nos permite decidir siempre qué historias contar: historias que mantengan una paridad no jerárquica entre ciencia y ficción sin caer en la viril tentación de la predicción fatalista o triunfalista.

En una introducción a la versión de la editorial Ignota de este ensayo de Le Guin, dice Haraway:

Importa qué historias contamos para contar con otras historias; importa qué conceptos pensamos para pensar otros conceptos. Importa dónde y cómo los uróboros se muerden la cola una vez más. Así es como el mundo puede seguir en tiempos de dragones. Como valiente estudiosa de los dragones, Le Guin cuenta historias que son bolsas con gran capacidad para recolectar, transportar y contar las cosas de los vivientes. (“Recibiendo tres mochilas” 19)^[6]

Siguiendo nuevamente a Katie King, Haraway recuerda que la escritura es una tecnología para la construcción del mundo de múltiples formas. Le Guin, podríamos decir, usa esta tecnología para imaginar los *sensoria* y la agencialidad de mundos dentro y fuera de este mundo: por ejemplo, mucho antes de que los antropólogos nos contaran cómo piensan los bosques, se imagina una sociedad de terolingüístas dedicados al estudio riguroso y siempre incompleto de la semiosis, de las incontables escrituras de las entidades del mundo (desde manuscritos revolucionarios de hormigas, la escritura cinética de pingüinos o la lírica de los líquenes hasta la todavía no estudiada fría y volcánica poesía de las rocas) (“El autor de las semillas”); se imagina un roble harto de tener que correr cada vez más rápido para mantenerles a los seres humanos la ilusión de finalidad y de progreso (“Dirección de la carretera”). Se imagina una piedra cuya filosóficamente sentenciada carencia de mundo es el más perfecto

recordatorio de la caducidad irrefrenable del nuestro, una piedra que estando en la mano nos tiene en sus manos, que son el polvo, el tuétano de nuestros huesos (poema “El tuétano” en “Admiración profunda” 13). Su escritura es un trabajo, un trabajo inacabable en el que, como dice en el poema “La escritora en el trabajo y sobre su trabajo”:

hila con filamentos inconexos
una madeja: la rueda
o rueca convierte el copo nebuloso
en un hilo residente,
una y otra vez, y otra. Su trabajo
urden con filamentos inconexos
una estructura: la lanzadera
que pasa por la urdimbre
crea rosas, laberintos, centellas
una y otra vez, y otra.

(Contar es escuchar 385-386)

Dice Le Guin: contar es escuchar, establecer una conexión. Y podemos elegir dejar de escuchar/contar la historia del héroe y su trágica detumescencia para pronunciar palabras de debilidad y aprender a vivir en el exilio oscuro de ese país en el que los seres humanos se llaman Hombre y en que la única dirección posible es para arriba. Elijamos, les dice a las graduadas del Mills College, vivir en nuestro país de exilio como nativas, hacer las cosas a nuestra manera, vivir de acuerdo con nuestros términos: en lo oscuro, descontrolado, animal,

inmundo (“Un discurso de graduación” 18). Sin dominar ni ser dominadas, vivamos en la oscuridad de la tierra. Dice Haraway: aprender a habitar el mundo es dedicarnos más tiempo a escuchar y menos a pronunciarnos, estar dispuestas a comprometernos y rehusar callarnos en conversaciones complejas en las que cometemos errores imperdonables (*El mundo que necesitamos* 29).

En “Admiración profunda”, alocución que pronuncia en el evento llamado *Las artes de vivir en un planeta dañado*,^[7] Le Guin ubica a la ciencia y a la poesía como igualmente herederas del descentramiento de lo humano propuesto por Darwin.

Tanto lxs poetas como lxs científicxs están extendiendo el aspecto racional de nuestra sensibilidad relacional a las criaturas sin sistema nervioso y a lo no viviente —ser criaturas en compañía de otras criaturas, ser cosas en compañía de otras cosas. (12)

Ambas formas del hacer humano buscan aprender a establecer relaciones de parentesco recíprocas y complejas. Lo que hay es ahora considerado una red de conexiones parciales, “infinita pero locamente frágil”, con y entre todo. La poesía habla por (en nombre y en favor de) la roca o el río en un juego de veracidades metafóricas, describe desde el interior, implicando. La ciencia describe rigurosamente desde el exterior, explicando. Ambas se alejan de la mera acumulación de información que nos vuelve ignorantes e

irresponsables porque ellas pueden “celebrar” lo que describen, generar parentesco y desalentar la lectura de las cosas como meros recursos, alentándonos a verla como vivientes y actuantes. Dice todo esto en un contexto en el que critica además la solución *hightech* para los problemas que ocasionaron el cambio climático (“Admiración profunda” 12-13). Se trata de modificar la formulación de los problemas para que las soluciones vengan de los cambios en la imaginación de los sujetos y no de la mano de herramientas que, como dice Audre Lorde, si fueron fabricadas en la casa del amo, difícilmente sirvan para desmantelarla (Le Guin, *Contar es escuchar* 288).

En aquel mismo evento en el que Le Guin pronuncia “Admiración profunda”, Haraway mantendrá con ella y James Clifford una conversación sobre la importancia que tuvo la literatura leguiniana en la formulación de su filosofía, y leerá una ponencia sobre la simpoiesis, luego recogida como capítulo 3 de *Seguir con el problema*, que transforma la biología de Margulis y sus discípulos en narraciones SF para mundos posibles. Pero es en el capítulo 6 de aquel libro en que recupera nuevamente la literatura de Le Guin (y de Octavia Butler) para pensar qué tipo de “sabiduría manchada y resistente”, “situada, mortal y germinal” necesitamos para sembrar mundos en este planeta vulnerable (*Seguir con el problema* 182). Allí trabaja no solo con el cuento de la semilla de acacia (dando cuenta de la complejidad que la ciencia puede traer al cuento si consideramos

las variedades de acacia y de hormigas que se relacionan de modos diversos a lo largo del planeta) sino también con la novela *El nombre del mundo es bosque*, de la cual subraya la forma única en la que Le Guin da cuenta del conflicto sin ubicar su historia en la narrativa heroica de la salvación o de la vuelta al origen: lo que aprenden los nativos al liberarse del opresor es a matarse entre sí. Quizás logren, dice Haraway, aunque no lo sabemos porque Le Guin no lo dice, “volver a aprender a florecer ante una historia semejante” (186). Hay que aprender a contar las historias que estamos dispuestas a vivir. Por ello, la SF busca también ser terraformadora, pero no de planetas distantes que conquistemos para perpetrar en las galaxias un estado de cosas violento y extractivo, sino de este planeta, la Tierra. Se trata de sembrar mundos, de compostar la materia como quien composta ideas al escribir.

Para ello, parecen decir juntas Le Guin y Haraway, hay que sospechar de los criterios aparentemente no marcados y reivindicar para la ciencia ficción y para el feminismo especulativo un espacio epistémico inestable pero no perezoso en que el perspectivismo no es relativismo sino una narración de hechos que debe ser siempre revisada.

Ancestra

En *Las que hacen historias*, Despret y Stengers recuperan *Tres Guineas* de Virginia Woolf para pensar la posibilidad de crear un “nosotras” complejo pero necesario que “nos enseñe a pensar juntas” (24). Allí, reconocen en Woolf una “hacedora de historias” [*fuss*] que hizo todo un lío a propósito de la trivial pregunta acerca de cómo detener la guerra, y revisan juntas las posibles formas de creación de una memoria como fuente de resistencia ante su inclusión forzada en toda guerra que no pertenezca a las mujeres.

De acuerdo con lo que vengo desarrollando, podría decirse que también Le Guin puede ser considerada como una hacedora de historias (heredera a su vez de Woolf), que influencia a aquellas filósofas que buscan, sin resignar la posibilidad de que la ciencia realice descripciones cada vez más complejas del funcionamiento del mundo, pensar una objetividad situada, nunca desinteresada, que esté hecha de puntos de vista múltiples.

En su último libro de poemas, *So far so good*, leemos:

I am such a long way from my ancestors now
in my extreme old age that I feel more one of them
than their descendant. Time comes round
in a bodily way I do not understand. Age undoes itself
and plays the Ouroboros. I the only daughter
have always been one of the tiny grandmothers,
laughing at everything, uncomprehending,

incomprehensible (79) [8].

Le Guin es la ancestra que de tan viejita se confunde con sus propias ancestras en un juego de uróboros en los que es simultáneamente una hija y una abuelita que junta cositas y se ríe de todo, sin comprender e incomprensible. Haraway ha querido encontrar en ella una maestra en la difracción de historias heterogéneas que hace emerger aquel lugar-otro de la SF donde los efectos de la diferencia aparecen.

He aquí otro modo posible para la danza infinita de relaciones amorosas entre la literatura y la filosofía.

Obras citadas

Ahmed, Sara. *Manual de la feminista aguafiesta*. Traducido por P. Scott. Buenos Aires, Caja Negra, 2023.

Danowski, Déborah y Eduardo Viveiros de Castro. *¿Hay un mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*. Traducido por R. Álvarez. Buenos Aires, Caja Negra, 2019.

Despret, Vinciane. *Autobiografía de un pulpo y otros relatos de anticipación*. Traducido por M. Alpuente Civera. Bilbao, consonni, 2023.

- . *Habitar como un pájaro. Modos de hacer y pensar los territorios*. Traducido por S. Puente. Buenos Aires, Cactus, 2022.
- . *¿Qué dirían los animales... si les hiciéramos las preguntas correctas?* Traducido por Sebastián Puente. Buenos Aires, Cactus, 2018.
- e Isabelle Stengers. *Las que hacen historias. ¿Qué le hacen las mujeres al pensamiento?* Traducido por V. Goldstein. Buenos Aires, Hekht, 2023.
- Haraway, Donna. “Conocimientos situados: La cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial”. *Ciencia, ciborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Traducido por M. Talents. Barcelona, Ibérica, 1995, pp. 299-329.
- . *El Manifiesto de las especies compañeras*. Traducido por I. Mellén. Córdoba, Bocavulvaria, 2017.
- en diálogo con Marta Segarra. *El mundo que necesitamos*. Barcelona, Icaria, 2020.
- . *La promesa de los monstruos. Ensayos sobre Ciencia, Naturaleza y Otros inadaptables*. Traducido por J. Fernández Gonzalo. Barcelona, Holobiente, 2019.

- . “Recibiendo tres mochilas en Colombia. Bolsas transportadoras para seguir juntxs con el problema”. Traducido por Colectiva Materia. *Cuadernos Materialistas*, n° 7, 2021, pp. 19-22.
- . *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Traducido por Helen Torres. Bilbao, consonni, 2019.
- . *Visiones primates. Género, raza y naturaleza en la ciencia moderna*. Traducido por Colectiva Materia. Buenos Aires, Hekht, 2022.
- Le Guin, Ursula K. “Admiración profunda”. Traducido por Colectiva Materia. *Cuadernos Materialistas*, n° 7, 2021, pp. 12-16.
- . *Contar es escuchar. Sobre la escritura, la lectura y la imaginación*. Traducido por M. Schifino. Madrid, Círculo de Tiza, 2020.
- . “Dirección de la carretera”. *Las doce moradas del viento*. Traducido por M. Elena Ruis. Barcelona, Edhasa, 2004, pp. 305-313.
- . “El autor de las semillas de acacia y otros extractos del Diario de la Asociación de Terolingüístas”. AA.VV. *De*

- viajeros del tiempo*. Traducido por A. P. Moya y P. Mañé Garzón. Barcelona, Luis Caralt Editor, 1976.
- . *El idioma de la noche. Ensayos sobre fantasía y ciencia ficción*. Traducido por A. Quijada e I. Vidal. Barcelona, Gigamesh, 2020.
- . “La teoría de la ficción como bolsa transportadora”. Traducido por Colectiva Materia. *Cuadernos Materialistas*, nº 5, 2020, pp. 12-15,
<https://colectivamateria.wixsite.com/cuadmateralistas/numeros>
- . “Un discurso de graduación para zurdxs”. Traducido por Colectiva Materia. *Cuadernos materialistas*, nº 7, 2021, pp. 17-18,
<https://colectivamateria.wixsite.com/cuadmateralistas/numeros>
- . “Science Fiction and The Future”. *Dancing at the Edge of the World*. New York, Grove Press, 1989, pp. 142-143.
- . *So far so good. Final poems 2014-2018*. Townsend, Canyon Press, 2018.
- . *Words are My Matter*. Boston, Mariner Book, 2019.

- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires, Tinta Limón, 2015.
- Robinson, Kim Stanley. *Green Earth*. New York, Random House, 2015.
- Stengers, Isabelle. “Reclaiming Imagination. Speculative SF as an Art of Consequences” entrevista con C. Bruun Jensen y L. Marie Thomsen. *Naturoculture*, 2019, pp. 1-18.
- . “Science Fiction to Science Studies”. *The Cambridge Companion to Literature and Science*, editado por S. Meyer. Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 25-42.
- . “Ursula Le Guin. Penser en mode SF”. *Épistémocritique. Revue de Litterature et Savoirs*. Volume Hors-Serie 2020: Le Guin-Stengers. Aventures de pensée. París, Institut des Sciences humaines et sociales du SRNS, Université de France Compté, 2020, pp. 1-13,
<https://epistemocritique.org/ursula-le-guin-penser-en-mode-sf/>
- Tabas, Brad. “Ursula Le Guin’s Dark Realism: Ethics and Narrative Strategies in the Anthropocene”. Ponencia en el congreso: *The Legacies of Ursula K. Le Guin: Science, Fiction and Ethics for the Anthropocene*, 2019,
https://www.academia.edu/40825171/Ursula_Le_Guin_s_

Dark_Realism_Ethics_and_Narrative_Strategies_in_the_Anthropocene

Tsing, Anna, Heather Swanson, Elaine Gan y Nils Bubant (eds.). *Arts of Living on a Damaged Planet*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2017.

Von Uexküll, Jakob. *Andanzas por los mundos circundantes de los animales y los hombres*. Traducido por M. Guntin. Buenos Aires, Cactus, 2016.

Yong, Ed. *La inmensidad del mundo. Una historia de cómo los sentidos de los animales nos muestran los reinos ocultos que nos rodean*. Traducido por B. Rodríguez Rodríguez y A. Rivas Gonzálvez. Buenos Aires, Ediciones Urano, 2023.

¹ Hay en efecto notables diferencias en los modos de vínculos que proponen las filósofas y los filósofos con los textos literarios. Resulta curioso que en esta lista aparezca un único nombre de la ciencia ficción feminista, el de Ursula (a quien por lo demás no vuelve a mencionarse en el libro), cuando autoras como Octavia Butler o Marge Piercy (por nombrar solo dos) han sido también inspiradoras de las historias filosóficas. Quizás esto se deba a la preferencia de Danowski y Viveiros de Castro por ciertas líneas específicas de los nuevos materialismos, aquellas herederas del realismo especulativo de Meliassoux. >>

² Se trata del concepto de mundo circundante al que cada animal se ajusta al percibir los estímulos físico-químicos como indicaciones para la acción. De esta manera, para von Uexküll el comportamiento biológico es un proceso de significación mediado por el animal, que será considerado como un sujeto que lee los estímulos como portadores de significado (*Andanzas por los mundos circundantes*). Despret criticará este concepto porque funciona especialmente en animales relativamente simples y porque permite pensar sobre todas las conductas instintivas más previsibles; pero aun así reivindicará su importancia para la desfamiliarización del mundo animal que nos permitiría “desaprender las suposiciones idiotas que nos hicimos acerca de ellos” (*¿Qué dirían los animales...* 175) y pensar la percepción como un modo de la significación. >>

³ Me refiero, por supuesto, a la conceptualización que propone Sara Ahmed de la aguafiestas. Si bien la afirmación según la cual “nos convertimos en aguafiestas cuando nos entrometemos en el camino de otros hacia la felicidad” (Ahmed, 2023 11), podría entrar en contradicción con la idea del feminismo jovial que propongo para pensar el humor de Le Guin, creo que su cuestionamiento amoroso y divertido del estado de cosas, que no busca señalar errores desde un nuevo no-lugar sino dentro de una conversación difícil alrededor del fuego en la que todxs tenemos todavía mucho que aprender (“What Women Know”, *Words are My Matter* 87), es

el compromiso aguafiestas de amenazar la felicidad de quienes la logran sostenidos en el sexismo, el racismo, el edadismo o el clasismo que se presentan como realidades esenciales indiscutibles. >>

⁴ El ciclo de Ekumen o ciclo Hainish está compuesto de ocho novelas y trece cuentos que narran el redescubrimiento de los planetas conquistados por los hainitas y la vuelta a los viajes interestelares. Este ciclo es una muestra muy variada de las posibilidades sociales y políticas que los seres humanos pueden darse bajo diversas circunstancias. El cuento “Los que se marchan de Omelas”, como mencioné a propósito de la interpretación de Stengers, es una reformulación de un dilema recuperado por William James que pone en jaque la tradición misma de los experimentos mentales morales en la medida en que deja abierta la imaginación de quien lee sin optar por las alternativas infernales que se proponen. >>

⁵ En la línea de la crítica de aquel método científico, Haraway dedicará *Visiones Primates* a la advertencia de la necesidad para la ciencia, la primatología en este caso, de hacer preguntas que resulten relevantes también para los sujetos de la experimentación y que no lleven a la ciencia al extremo del sadismo lógico. Los cuarenta años de experimentación sobre la utopía-de-la-familia-nuclear en los monos rhesus a través de la ruptura del lazo afectivo con la madre y su vinculación con madres sustitutas de tela y alambre llevada a cabo por Harry Harlow son una muestra no de la capacidad predictiva del experimento (el sentido común podría habernos permitido saber qué acontece al interrumpir el vínculo afectivo) sino de su capacidad constructiva y auto-corroborativa: “[...] incluso el más canchero de los lenguajes técnicos en las publicaciones del laboratorio juega persuasivamente con la retórica del constructo para contar relatos gemelos del masculinismo y el sadismo en las estructuras de cuerpos, tecnologías y otros signos de laboratorio incrustados en la disputa por los significados primates. Los monos y los artefactos eran el espacio de la trama, la matriz para el relato heroico de búsqueda y autorreflexión de Harlow” (*Visiones primates* 369). >>

⁶ Este breve escrito realiza un ejercicio recolector de cuentos recuperando las historias que le fueron heredadas cuando, durante un viaje a Colombia (Bogotá, Bucaramanga y Santa Marta), le regalan tres bolsas tejidas a partir de las que es posible recuperar la complejidad de las situaciones en que fueron creadas. [>>](#)

⁷ Publicado luego en Tsing y otros, 2017. [>>](#)

⁸ Una posible traducción: “Estoy tan lejos de mis ancestras ahora/ en mi extrema vejez que me siento más una de ellas/ que su descendiente. El tiempo pasa/ de una manera corporal que no comprendo. La edad se deshace/ y juega al Ouroboros. Yo, la única hija / siempre he sido una de las abuelas diminutas,/ riéndome de todo, sin comprender,/ incomprensible”. [>>](#)

Monstruos que hablan. Teorizaciones queer-cuir para el pensamiento posthumano

Hay un notable sentido político que se nos impone al pensar en el daño producido por lo humano sobre lo viviente, los cuerpos, la materia, el ambiente. Sobre esta superficie, el pensamiento posthumano ha ido elaborando una agenda crítica y conceptual que provee una caja de herramientas insoslayable para pensar el presente e intervenir políticamente. Exploraremos entonces en este trabajo, de manera sucinta, algunos de los modos en que las teorizaciones producidas desde las disidencias sexogenéricas, que llamaremos queer o cuir, se conectan con el posthumanismo. Esas conexiones tienen lugar no solo a través de influencias y préstamos específicos, sino también desde una constelación tácita que tempranamente empezó a trazar algunas de las preguntas que cristalizan en el pensamiento posthumano. En paralelo, procuraremos vincular estas líneas con el estado de los estudios literarios en la actualidad, de modo que se pueda visualizar su problematización como correlato, aunque para esta indagación trabajemos menos con un archivo

literario que con algunas intervenciones específicas. De allí también que las fuentes desde las que se abordará este estudio prioricen más bien las teorizaciones políticas y académicas que se encuentran en relación desde lo queer-cuir.

Para comenzar, podríamos decir que ya desde su emergencia política y su institucionalización como campo de estudios, lo queer estuvo reñido con los principios del humanismo, como si la relación entre umbrales de abyección, de anomalía, y principio de inteligibilidad de lo humano se socavara de entrada. Y es especialmente con los llamados “giros” de los últimos tiempos (giro antisocial, giro afectivo), inflexiones que retoman la fuerza de descentramiento de lo queer (ante una queeridad ya estabilizada), que esa corrosión se presenta otra vez de manera firme. Por otra parte, el pensamiento tecnológico ligado a lo queer, desde categorías ya clásicas o muy extendidas elaboradas por Michel Foucault, Teresa de Lauretis, Donna Haraway y Paul B. Preciado, aporta también su imbricación en los debates contemporáneos acerca de los límites de lo humano. De modo que a través de este conjunto de vertientes y derivas teórico-conceptuales, es posible realizar un mapeo (una descripción crítica) de los modos en que el pensamiento queer-cuir contemporáneo contribuye en los debates vinculados con la agenda del pensamiento posthumano en el contexto latinoamericano (aunque necesariamente en una conversación transnacional), a través de la producción de conocimiento situado. Y como expresa el título,

pensaremos que acaso el socavamiento de lo humano constituye la condición de posibilidad para la afirmación de una ética queer-cuir, de una agentividad queer-cuir y/o para la escucha de sujetxs queer-cuir (como muestra el guiño a Paul B. Preciado).

La Matrix

En 1990, se publican algunos textos fundamentales que sientan las bases teóricas de lo queer, aun sin emplear necesariamente el término. Entre ellos se encuentra *El género en disputa* [*Gender trouble*], de Judith Butler. En ese libro, que es preciso leer en conjunto con *Cuerpos que importan*, de 1993, la autora desarrolla una de las conceptualizaciones más influyentes de los estudios sexogenéricos de las últimas décadas: la teoría performativa de género. Los aportes que Butler retoma para la elaboración son de distintos campos (el feminismo, los estudios gay-lésbicos, el psicoanálisis, la filosofía del lenguaje, la antropología, entre otros), y en principio sería difícil suponer un corrimiento de las tradiciones ligadas al conocimiento humanista. Lógicamente, se puede discutir el androcentrismo y el universalismo, pero acaso todavía no el antropocentrismo. Sin embargo, una lectura más pormenorizada nos da señales acerca de ciertas inflexiones. Al retomar algunos trabajos feministas, especialmente el de Monique Wittig, y también el de Simone de Beauvoir, Butler reconsidera ciertos planteos en torno a “lo

humano”, sobre todo para pensar acerca de la capacidad de acción, pues uno de los puntos más preciosos y sutiles de su propuesta se ubicará alrededor de la pregunta por la agencia. Al mismo tiempo, para describir la máquina normativa según la cual el género opera, introduce la categoría de “matriz heterosexual de inteligibilidad cultural”, cuya definición brinda en una famosa nota al pie:

Utilizo la expresión *matriz heterosexual* a lo largo de todo el texto para designar la rejilla de inteligibilidad cultural a través de la cual se naturalizan cuerpos, géneros y deseos. He partido de la idea de “contrato heterosexual” de Monique Wittig y, en menor grado, de la idea de “heterosexualidad obligatoria” de Adrienne Rich para describir un modelo discursivo/epistémico hegemónico de inteligibilidad de género, el cual da por sentado que para que los cuerpos sean coherentes y tengan sentido debe haber un sexo estable expresado mediante un género estable (masculino expresa hombre, femenino expresa mujer) que se define históricamente y por oposición mediante la práctica obligatoria de la heterosexualidad. (*El género* 292)

De este modo, al plantear —por un lado— el funcionamiento de la matriz normativa de género y —por otro— preguntarse por el agenciamiento posible en los procesos de generización, Butler se encabalga en los límites de lo humano. Para Butler, no hay vida vivible sin género o por fuera del género (es, precisamente, una marca de inteligibilidad: la vida es generizada). Esta es, si se quiere, su

perspectiva ética; el punto, entonces, es desnormativizar la vida en el género y especialmente su binarismo. En otro pasaje de *El género en disputa* se pregunta —y afirma— de manera clave:

¿Hay personas que no hayan tenido un género ya desde siempre? La marca de género está para que los cuerpos puedan considerarse cuerpos humanos; el momento en que un bebé se humaniza es cuando se responde a la pregunta “¿Es niño o niña?”. Las figuras corporales que no caben en ninguno de los géneros están fuera de lo humano y, en realidad, conforman el campo de lo deshumanizado y lo abyecto contra lo cual se conforma lo humano. Si el género siempre está allí, estableciendo con antelación lo que constituye lo humano, ¿cómo podemos hablar de un humano que llega a ser de su género, como si el género fuera una posdata o algo que se le ocurre más tarde a la cultura? (225)

Vemos entonces con claridad cómo “la matriz” se asocia con la inteligibilidad de lo humano; por fuera, lo abyecto. Y el género ocupa un lugar fundante en ese proceso. Por eso el desafío que asume Butler es expandir o extender ese territorio que se ha constituido normativamente. Podríamos añadir que frente al ensamblaje constitutivo de lo humano como lo normativo (o lo normativo como aquello que define lo humano), no solo se confronta una posición hegemónica o dominante, sino que, con más fuerza en sus alcances, lo que se presenta es el problema de reconfigurar los límites de lo humano, en la medida en que esa noción nos interese, o bien —y es lo que me gustaría sugerir aquí— corroer y descentrar ese territorio para

pensar que acaso el corrimiento de sus límites torna perimida su legitimidad, junto con sus prerrogativas, y se abre un horizonte desconocido que podríamos vincular con lo posthumano (sin que esto implique, desde ya, una mera idea evolucionista; lo que estamos señalando es una transformación más o menos intempestiva).

Algunos años después, Butler vuelve sobre las hipótesis de *El género en disputa*, y sobre sus implicancias políticas, en un texto retrospectivo en el que reflexiona acerca del libro, incorporado como “Prólogo” a la reedición de 1999. Además de la línea trazada con sus libros posteriores, en los que seguirá desarrollando otras aristas que se van desprendiendo, hasta llegar a su labor de los últimos años — más orientada al daño y la precariedad—, la autora sigue enfatizando el campo que conforma lo humano, vinculado al género, y la disputa por su extensión:

Uno de los temas que más me preocupan son los siguientes tipos de preguntas: ¿qué constituye una vida inteligible y qué no, y cómo las suposiciones acerca del género y la sexualidad normativos deciden por adelantado lo que pasará a formar parte del campo de lo “humano” y de lo “vivable”? Dicho de otra forma, ¿cómo actúan las suposiciones del género normativo para restringir el campo mismo de la descripción que tenemos de lo humano? ¿Por qué medio advertimos este poder demarcador, y con qué medios lo transformamos?

(...)

En la medida en que las normas de género (...) determinan lo que será inteligiblemente humano y lo que no, lo que se

considerará “real” y lo que no, establecen el campo ontológico en el que se puede atribuir a los cuerpos expresión legítima. Si hay una labor normativa positiva en *El género en disputa* es poner énfasis en la extensión de esta legitimidad a los cuerpos que han sido vistos como falsos, irreales e ininteligibles. (*El género en disputa* 26, 28-29)

Enojo queer

Entre las derivas que las teorías queer han abierto desde los años 2000, resultan notables dos “giros” englobados como “antisocial” y “afectivo”. Si bien, por supuesto, una cartografía exigente de ellos encontraría rápidamente un despliegue de interdicciones y matices, podemos sintetizarlos aquí bajo el signo de la negatividad. Se trata, entonces, de un conjunto de intervenciones con distintas interconexiones, entre cuyos trabajos más influyentes se encuentran los de Leo Bersani, Lee Edelman, Jack Halberstam, Tim Dean, José Esteban Muñoz, Lorenzo Bernini, Ann Cvetkovich, Heather Love, Sara Ahmed, Lauren Berlant. Si la zona más ligada a las tesis antisociales entiende al sexo en términos anti-relacionales y anti-redentoristas, la que define el énfasis afectivo llama la atención sobre los mecanismos normativos que expulsan —por ejemplo— la infelicidad, el fracaso, el trauma, la depresión, la retaguardia. En ambos casos, además, son formas de la negatividad que hacen a la experiencia de lxs sujetxs queer, y que al abrazarlas les permitiría

paradójicamente afirmar, diríamos, una existencia monstruosa (en sentido amplio) contra el régimen heterocentrado —y podríamos agregar: de lo humano—. Y se hace evidente, entonces, la precisa crítica política que suponen estos derroteros: si lo antisocial permite rechazar —no sin incomodidad— los clichés ya cristalizados en torno a la sexualidad (sobre todo la asimilación de las sexodisidencias en el cuerpo social que se conjuga con proyectos emancipatorios) y advertir su carácter insidioso o destructivo, la dimensión afectiva (que combina afectos, emociones, sentimientos, en una red discutida) supone una aguda respuesta a las políticas neoliberales del éxito, la felicidad y el bienestar banal como sujetos (re)productivos.

De este mapa, expuesto a escala mínima, me interesa destacar dos cuestiones correlativas que lo transversalizan y ocupan un lugar decisivo en sus agendas e intervenciones: el problema de las temporalidades y el de la reproducción; ambos promueven reflexiones significativas para el pensamiento posthumano. Por un lado, la experiencia temporal ligada a lo queer descentra la heterolinealidad a distintos niveles: el futuro (en posturas como la de Edelman) está puesto en cuestión al límite de la impugnación, o reitera la felicidad como promesa (Ahmed), o si es dable su esperanza existe como utopía concreta del entonces y allí (Muñoz). Por otra parte, los registros del pasado exhuman archivos queer, o espectros, que hacen retornar artefactos culturales situados que reorganizan una mirada no concesiva al interrumpir o desestabilizar los relatos hegemónicos

cristalizados, empezando por el del propio movimiento LGTBIA+. Es que la épica de vanguardia fue una narrativa necesaria y eficaz, pero muestra sus complicaciones: como señala con precisión Jack Halberstam, “contar este tipo de historia sobre el extraordinario surgimiento de las minorías sexuales a partir de la tiranía de regímenes represivos” supone una “narrativa del humanismo liberal autocomplaciente y cómoda [que] también celebra el homo-heroísmo y soslaya el solapamiento de intenciones entre el Estado y los homosexuales, o la familia y los homosexuales, o la decencia y los homosexuales” (“El giro antisocial” 110). De todos modos, en términos más proyectivos, vemos cómo la linealidad, en tanto garantía del tiempo humano (en el que se suceden pasado, presente y futuro), se trastoca y enloquece. No es, claro está, la impronta queer la única en provocar este efecto, pero sí aporta una mirada crítica específica al asociar esa linealidad a la regulación heterocentrada del mundo.

Al mismo tiempo, el problema de la reproducción organiza un bucle con el de las temporalidades, en la medida en que la pregunta por las formas de (re)producción queer se hace presente y desafía el “futurismo reproductivo” (la figura del Niño, en Edelman, es la cifra de esa garantía normativa: el futuro es siempre hetero-reproducción de lo mismo). Sin embargo, argumentaciones más permeables a otras formas de pensar la reproducción, ya no solo humana sino social, permiten abrir una variedad de propuestas dentro de los feminismos

queer en los que la reproducción biológico-humana resulta casi una anécdota: aparecen entonces alianzas interespecies, familias animales, formas de transmisión cultural desviadas, ensamblajes maquínicos, redes afectivas cosmopolíticas, entre otras alternativas, que alientan a desfondar la filiación y las “estructuras elementales del parentesco” como núcleo de la organización social reproducida, con la naturaleza como *télos*.

Esta serie de cuestiones acaso constituyan en el presente algunas de las más potentes intervenciones de lo queer, en la medida en que consiguen resituar problemas que subrayan sus aspectos más intratables o complicados, frente a una cierta confiscación identitaria de muchas de sus expresiones y formas-de-vida.^[1] Por eso el magma que conecta con su emergencia es el enojo: viene a cuento otra vez Halberstam, quien al enumerar un posible archivo queer antisocial, incluye “la ira, la grosería, la furia, el resentimiento, la impaciencia, la intensidad, la manía, la sinceridad, la ansiedad, el entrometimiento, la descortesía, la honestidad brutal, etc.”; y así “la ira lésbica, el desconsuelo anticolonial, la furia racial, las violencias contra-hegemónicas y el pugilismo punk son los territorios sombríos y enojados del giro antisocial: son las zonas escarpadas donde no solo se deshace el yo (de alguna manera, lo opuesto al narcisismo), sino que se deshace el otro” (119).^[2] Podría agregarse que el carácter disolvente del enojo (y toda su red afectiva) complica cualquier sostenimiento positivo de lo humano.

Tecnologías del monstruo

Es tiempo de dejar de estudiar y de describir el sexo como si formara parte de la historia natural de las sociedades humanas. La “historia de la humanidad” saldría beneficiada al rebautizarse como “historia de las tecnologías”, siendo el sexo y el género aparatos inscritos en un sistema tecnológico complejo. Esta “historia de las tecnologías” muestra que “La Naturaleza Humana” no es sino un efecto de negociación permanente de las fronteras entre humano y animal, cuerpo y máquina, pero también entre órgano y plástico.

Paul B. Preciado, *Manifiesto contrasexual* 20.

Quizás sea un poco hiperbólico decir que las obras filosóficas de Michel Foucault y de Jacques Derrida, tanto en sus cuestionamientos como en sus elaboraciones, y cada una de manera diferente, anticipan o ya contienen algunos puntos del pensamiento posthumano (en cuanto abren exploraciones, anuncian problemas). Si afirmar esto no es del todo ajustado, porque además imprime una estela visionaria complicada de sostener, entonces cabrá reconocer al menos que el aporte que realizan algunas de sus nociones es clave. Y es el trabajo teórico-crítico de Paul B. Preciado, llamado a diseñar una “epistemosexualidad” desde los transfeminismos queer, uno de los más influyentes, por cuanto exhibe una serie de marcas destacables y además condensa algunos tráficos decisivos.

En Preciado, la noción de “tecnología” es fundamental y ordenadora en al menos dos niveles. Por empezar, justamente, desde el sentido inaugurado por Foucault, para quien menos que un simple instrumento, implica una compleja trama de prácticas, racionalidades, saberes, discursos, etc., que permite describir aquello que el poder produce. Sobre esa base, que en el trabajo de Foucault tiene distintas proyecciones, se desagrega en particular lo que llama “tecnologías del sexo” o “tecnologías políticas del cuerpo”. En la recuperación del pensamiento feminista, Teresa de Lauretis llama la atención sobre un desplazamiento clave: ya no solo cabría pensar la tecnología asociada al sexo, sino también al género, pues este no preexiste a la corporización ni es tampoco un mero dato cultural que se añade después; lo que fundamentalmente había olvidado Foucault, dice de Lauretis, es que en las tecnologías del sexo los repartos de género no son los mismos, y un notable proceso semiótico incide también en su construcción. Esta cinta Foucault-de Lauretis va a ser muy importante en Preciado,^[3] ya que le permite salirse del paradigma de la diferencia sexual y del dualismo entre esencialismo y constructivismo. Así, por ejemplo, se vale de esa caja de herramientas para pensar el porno (cuestión nodal en toda su teoría) y discutir sus definiciones más reducidas (especialmente planteadas por el feminismo antipornografía): para Preciado, entonces, el porno no es una simple representación de una realidad sexo-genérica dada sino una compleja tecnología que la produce, y da lugar en consonancia a un marco epistemológico que —como el cine mismo— la visibiliza.

Desde esta analítica, se imbrica el plano de los cuerpos. Es esta una inquietud que recorre toda la obra de Preciado, pero que ya muy tempranamente había planteado en *Manifiesto contrasexual*, su primer libro, en el ensayo denominado elocuentemente “Tecnologías del sexo”; allí declara que su interés radica en la “relación promiscua entre la tecnología y los cuerpos”. Y añade que “se trataría entonces de estudiar de qué modos específicos la tecnología ‘incorpora’, o dicho de otra forma, se ‘hace cuerpo’” (127). Aquí se inicia toda la línea que le permitirá elaborar su teoría prostética de género, en la que los umbrales entre lo orgánico y lo inorgánico constituyen un problema central, y que tendrá su siguiente desarrollo en *Testo yonqui*, de 2008, a partir de la producción corporal enmarcada en lo “fármaco-pornográfico”, término que supone en sí mismo una definición de la sexopolítica contemporánea. Si en esta subdivisión operativa apelamos anteriormente a la pista Foucault-de Lauretis, ahora la que se traza es la de Jacques Derrida y Donna Haraway. La relación con el primero es explícita: Preciado piensa el sentido y la función de la “prótesis” a partir de la categoría de “suplemento” de Derrida. En cuanto a Haraway, la recuperación es esplendorosa. Esta autora, clave en el feminismo posthumano (y sumamente influyente en el posthumanismo feminista),^[4] al dinamizar la relación humano-máquina a través del cyborg (a la vez figura, concepto y política), le permite desarrollar una extensa indagación en torno a las dicotomías que se estructuraron desde la partición tipificada entre naturaleza/cultura-técnica. Ciertamente, afirma Preciado que “es

imposible establecer dónde terminan ‘los cuerpos naturales’ y dónde comienzan las ‘tecnologías artificiales’; los ciber-implantes, las hormonas, los trasplantes de órganos, la gestión del sistema inmunológico humano en el VIH, la web, etc., no son sino algunos ejemplos entre otros” (*Manifiesto contrasexual* 127). De este modo, la tecnología queda indisolublemente ligada a la producción corporal, en la que los límites del cuerpo y de la carne no coinciden de manera necesaria, y afecta además al cuestionamiento y la corrosión de “lo humano” (entendido —podríamos agregar— como el suelo de una onto-epistemología hetero-patriarco-colonial). Aquí lo viviente, la vida que se genera —y no que meramente se reproduce, si volvemos a Haraway—, las formas-de-vida que re-claman lo vivible, sin responder a una identidad, claman desde el vientre del monstruo (“Las promesas de los monstruos” 125). En otros términos, si las tecnologías tienen efectos productivos sobre los cuerpos, cuya materialidad no desconocen, pues se ensamblan en ella, y descansan sobre una superficie de signos, entonces sus regulaciones normativas (sus usos hegemónicos) contendrán al mismo tiempo el desvío, como exclusión anómala y contraefectuación disidente en simultáneo. Es decir: nacen los monstruos. Y aunque se los invisibilice, hablan.

Con aportes fundamentales de Haraway y Derrida, entonces, llegamos al monstruo de Preciado. Y conviene aquí dar un nuevo rodeo para precisar el rechazo del produccionismo humanista: para la primera, “la promesa de los monstruos” que genera “otros

inapropiados/bles” y encuentra en el cyborg su figura clave (126) complejiza —no disuelve— el vínculo con la naturaleza y su materialidad. “El término ‘otros inapropiados/bles’ —dice— puede incitarnos a repensar la relacionalidad social en la naturaleza artefactual” (126); pero que la naturaleza se entienda como “artefactual” no significa que no sea material: la necesaria racionalización de lo que es construido no implica inmaterialidad (de hecho, ya salimos de esas dicotomías), o sea, si lo decimos con Haraway, por ejemplo, plantear que el sistema inmunológico es un constructo no supone que sea una “fantasía fantasmagórica” (125). Las palabras clave, entonces, son virtualidad y fusión: “[El cyborg] no es utópico ni imaginario; es virtual. Surgido, junto con otros cyborgs, de la fusión de lo técnico, lo orgánico, lo mítico, lo textual y lo político” (155). Retener la dimensión virtual es fundamental, porque resulta que con el monstruo y el cyborg se van constelando más figuras: zombis, fantasmas, espectros (todas criaturas muy recurrentes en proyectos queer-cuir), que bien podrían quedar netamente plegadas a un sentido de fantasía inmaterial o de una imaginación sin efectos concretos y específicos (como si lo imaginario no fuese fundamentalmente performativo).^[5] Por eso, el rodeo puede desembocar, sin reñirse, en el carácter de “lo espectral” planteado por Derrida en *Espectros de Marx*.^[6]

Ahora sí, decíamos, el monstruo que habla en Preciado. En noviembre de 2019, el autor fue invitado a dar una conferencia ante tres mil quinientos psicoanalistas en París y su registro es una intervención incisiva contra el campo psi. Publicado como *Yo soy el monstruo que os habla. Informe para una academia de psicoanalistas* y presentado como el “discurso de un hombre trans, de un cuerpo no-binario”, Preciado sitúa de entrada su dificultad para hablar frente a los expertos científicos que a través del discurso de la psicología normativa lo han diagnosticado como “enfermo mental” y “disfórico de género”. Ya desde el subtítulo, la referencia al cuento de Kafka (“Informe para una academia”, de 1917) es más que un guiño: su relectura le permite a Preciado un precioso paralelismo que atraviesa temporalidades: “Dirán que recurro a un cuento kafkiano para empezar a hablarles, pero su coloquio me parece corresponder mejor a los tiempos del autor de *La metamorfosis* que a los nuestros” (19), los interpela, para evidenciar el anacronismo del evento y sus presupuestos teóricos. Y ese paralelismo, especialmente, le dará a Preciado la posibilidad de compararse con el simio Pedro el Rojo, protagonista del relato kafkiano, en el que no hay relato de liberación a través de la humanización sino una crítica al humanismo europeo: el simio podría vivir y morir en una jaula pero aprendió el lenguaje humano y se encuentra ahora en la jaula de la subjetividad humana. El parlamento de Preciado debe citarse extensamente:

Pues bien, académicos del psicoanálisis, como el simio Pedro el Rojo se dirigía a los científicos, yo me dirijo hoy a ustedes desde la jaula del “hombre trans”. (...) Es desde esa posición de enfermo mental en la que ustedes me colocan desde donde me dirijo a ustedes, señores académicos, permítanme que les tutee por un segundo, como un simio humano de una nueva era. Yo soy el monstruo que os habla. El monstruo que vosotros mismos habéis construido con vuestro discurso y vuestras prácticas clínicas. Yo soy el monstruo que se levanta del diván y toma la palabra, no como paciente, sino como ciudadano y como vuestro semejante monstruoso.

Yo, como cuerpo trans, como cuerpo de género no-binario, al que ni la medicina, ni la ley, ni el psicoanálisis reconocen el derecho a la palabra, ni la posibilidad de producir discurso o una forma de conocimiento sobre sí mismo, he aprendido, como el simio Pedro el Rojo, el lenguaje del patriarcado colonial, he aprendido a hablar su lenguaje, el lenguaje de Freud y de Lacan, y estoy aquí para dirigirme a ustedes.

(...)

Les hablo hoy desde la jaula escogida y rediseñada del “hombre trans”, o, para ser más exactos, de “cuerpo vivo de género no-binario”, una jaula política que es en todo caso mejor que la de los “hombres” y la de las “mujeres” porque al menos reconoce su estatuto de jaula. (18-19, 21)

También como Pedro el rojo, Preciado no busca meramente la libertad sino encontrar “una salida”, y eso implica la diferencia sexual (28): “comprendí que abandonar el régimen de la diferencia sexual significaba *dejar la esfera de lo humano* y entrar en un espacio de

subalternidad, violencia y control” (31, *mi cursiva*) y en ese marco, de todos modos, aprender la lengua del sometimiento (que en el contexto latinoamericano llamaríamos con Josefina Ludmer “las tretas del débil”), supone un paradójico ejercicio de vitalidad. El saber transforma, y junto al conocimiento normativo también llega el subalterno, que recoge las experiencias de lucha y resistencia (32-34).

Si convenimos en que en este relato es decisiva la toma de la palabra (y allí se alía con el conocimiento situado), el momento de la irrupción de la voz cifra, pese a su extrañamiento, el reconocimiento como inteligible: relata Preciado que luego de la administración de testosterona por varios meses, un día “abrí la boca y de mi garganta salió una voz ronca y rugosa”; entonces el susto y la diferencia, pero también “mis primeras palabras me hicieron irrumpir de un salto en la comunidad de los hombres, que me recibieron como nunca lo habían hecho antes: ‘¡Escuchen, habla, es un hombre!’. Sentí esas palabras como un hierro que con fuego me marcaba como aceptado en la comunidad viril” (*Yo soy el monstruo* 36). Sin embargo, la desidentificación binaria es la promesa del monstruo:

Es imposible decir que hasta hace seis años fui *simplemente* una mujer y que después me convertí *simplemente* en un hombre. Prefiero mi nueva condición de monstruo a las de mujer u hombre, porque esa condición es como un pie que avanza en el vacío y señala el camino a otro mundo.

(...)

El monstruo es aquel que vive en transición. Aquel cuyo rostro, cuyo cuerpo, cuyas prácticas y lenguajes no pueden todavía ser considerados como verdaderos en un régimen de saber y poder determinado. (44-45)

Caminar hacia otro mundo, vivir en transición: el derrotero filosófico-político de Preciado, con todo, ya tempranamente anunciaba arengas dentro del archivo queer en las que, para que se abriera la posibilidad de una salida, el empoderamiento a través de la toma de la palabra era decisivo. En “Multitudes queer. Notas para una política de los ‘anormales’”, de 2003, escribe:

La historia de estos movimientos político-sexuales post-moneístas es la historia de esta creación de las condiciones de un ejercicio total de la enunciación, la historia de un vuelco de la fuerza performativa de los discursos, y de una reapropiación de las tecnologías sexopolíticas de producción de los cuerpos de los ‘anormales’. La toma de la palabra por las minorías queer es un acontecimiento no tanto post-moderno como post-humano: una transformación en la producción y en la circulación de los discursos en las instituciones modernas (de la escuela a la familia, pasando por el cine o el arte) y una mutación de los cuerpos. (164)

Teorizaciones literarias

De manera contundente, la teoría es corporal, y la teoría es literal. La teoría no es algo distante del cuerpo vivido; sino

al contrario. La teoría es cualquier cosa menos desencarnada.

Donna Haraway, “Las promesas de los monstruos” 125.

Como último punto de este capítulo, me gustaría realizar un salto a los estudios literarios. Hablo de “salto” porque, si bien las inquietudes que nos ocupan tienen como eje la literatura (lo que entendamos por ella), de todos modos el recorrido hasta aquí —enfáticamente conceptual entre lo queer y lo posthumano— no procuró integrarla. Pero a través de esa discontinuidad expositiva es que, vale precisar, quiero proponer su correlación como hipótesis, esto es, indagar y ensayar algunos modos en los que los estudios literarios presentan hoy signos de ciertas fracturas o reelaboraciones que guardarían alguna consonancia con los retos epistemológicos del posthumanismo, sin necesariamente tematizarlo o apropiarse de sus términos o de su agenda crítica. Por eso es que me interesa de manera particular centrarme en los estudios literarios antes que en la literatura como registro cultural, cuyas acciones y representaciones — muchas anticipatorias— sin duda proveen potentes repertorios para el posthumanismo (y constituyen, por tanto, una relación evidente). Me interesa, en fin, plantear brevemente un espectral estado (muy parcial) del conocimiento a través del pensamiento literario.^[7]

La clásica y extendida expresión para comenzar podría ser “y todo el resto es literatura”. Pero dejando de lado a Verlaine, y sin entrar en la productividad que ha tenido la relación entre la literatura y la

noción de resto, resulta un buen señuelo por el gesto de dejar para la última parte la reflexión literaria, como excedente intratable, y también porque paradójicamente sus límites, a la vez que se diseminan, se sistematizan. Esta sinergia es la que en gran medida se pone en juego en *Sin objeto. Por una epistemología de la disciplina literaria*, de Annick Louis. Allí la autora parte de una pregunta que es la que interpela de entrada el vínculo con este trabajo: ¿cómo se produce el saber en los estudios literarios? La indagación que realiza, entonces, toma en cuenta para su desarrollo la actualidad del campo pero con una notable propuesta de desplazamiento en varios de sus términos. Desde la distinción entre “objeto literatura” y “objeto literario” para designar a la literatura misma (la producción textual) y los estudios literarios (38-40), de modo semejante a la que seguimos aquí, se centra también en los segundos para plantear la conveniencia de sustituir esa denominación y hablar de “disciplina literaria” (37), la que conlleva una reflexión epistémica que se explicitaría (pues ya está inscrita en las prácticas) (42-43): “proponer una epistemología de la disciplina literaria —escribe Louis— implica la decisión de considerar este campo como un modo de producción de saberes, así como la de proyectar el conocimiento sobre la disciplina misma, lo que no impide considerar que las formas artísticas producen modos de saber específicos” (41). La relación con la teoría literaria no supone una división taxativa (y de hecho provee unas preciosas tradiciones) pero tampoco implica que se trate de términos intercambiables: mientras que la teoría funciona para pensar la literatura y leer de modo

profesional, la epistemología requiere necesariamente de la implicancia meta-reflexiva de quien conoce y de sus modos de producción (45-51). En suma, se podría sintetizar el tramado que ofrece Louis a partir del postulado que implica que “la disciplina literaria produce formas de saber, y que es necesario reflexionar acerca del modo en que lo hace, y acerca de los efectos de esos saberes; agreguemos que considero que estos modos de saber son sociales” (33). Por eso la propuesta

consiste entonces en transformar la situación actual de la literatura y de los estudios literarios en objeto de estudio, incorporando la reflexión sobre el estatuto de nuestra disciplina a nuestros objetos tradicionales y a nuestras prácticas (...) Y la hipótesis de base es que más que en un momento de derrumbe de nuestra disciplina, o de pérdida de puntos de referencia, nos encontramos dentro de un proceso de redefinición del objeto y de su constitución disciplinaria. Estamos frente a un nuevo objeto, pero también en un momento que contiene la potencialidad de una refundación de la disciplina. (33-34)

Lo que hemos destacado del trabajo de Annick Louis es alentador por varias razones, pero pareciera colisionar con algunas transformaciones que ya veníamos dando por afirmadas: ¿por qué “retroceder” a formas de organizar el conocimiento con dimensiones tan pesadas como epistemología y disciplina? Sin embargo, una consideración más atenta nos hará ver que, en primer lugar, no estamos trabajando sobre una lógica lineal-evolucionista, y en

segundo lugar, y de manera clave, que esas dimensiones no vuelven para decirnos lo mismo o para restituir cuestiones perimidas en un gesto conservador. Las dimensiones epistemológicas, como queda plasmado en los apartados anteriores, no asustan ni al pensamiento posthumano ni al pensamiento queer, y tampoco deberían asustar a los estudios literarios; por cierto, resultan necesarias en todo momento, siempre que guarden la pertinencia y adecuación que les toca en cada caso y se aparten de sus versiones normativas. Por su parte, la apuesta disciplinar (en la que la autora, además, atiende en todo momento a sus ineludibles implicancias institucionales, además de brindar un desarrollo sobre su constitución) no se presenta de un modo cerrado, casi al contrario: como se desprende de la cita anterior, se trata de pensar sus transformaciones, a la par de las redefiniciones de su objeto (es, entonces, una definición *en movimiento*); y agrega, también, una explícita consideración sobre las cuestiones interdisciplinarias que ponderamos especialmente: “nos posicionamos —concluye— en el interior de la disciplina, pero en una versión renovada de esta, sostenida en una reflexión epistémica de su estatuto y sobre nuestras propias producciones, teniendo en cuenta que este proceso de redefinición determina que durante un tiempo trabajemos en una especie de *no man’s land*” (134).

Una propuesta como la descripta, entonces, podría presentar una interesante apuesta para entender el campo de los estudios literarios en su producción de conocimiento de manera más ajustada y

consonante con varias de las definiciones conceptuales y políticas de los estudios posthumanos, y especialmente en su constelación queer: abierta, en movimiento, calibrando la mirada con sus objetos, pero sin desconocer —al mismo tiempo— el deseo de lo que, aun en su indeterminación, seguimos llamando literatura. Como observa con claridad Julieta Yelin, a propósito también del lugar de la crítica y de las posibilidades de una teoría literaria posthumanista: “Hombre y Literatura son categorías solidarias en los discursos antropocéntricos y si se ataca a una, esta arrastrará indefectiblemente a la otra” (“La vida de la crítica” 3). Sin embargo, “hay en el gesto de desplazamiento de lo humano como centro y clave de inteligibilidad del mundo la voluntad de escapar a las lecturas que invisten a la literatura con ciertos valores (...) que la legitiman, que la vuelven, por decirlo así, un arte con mayúsculas”, de modo que lo que se cuestiona es “la autoridad metafísica de la estética” (3). El punto es muy preciso: desjerarquiza, des-aristocratiza. Y además, las perspectivas filosóficas no-antropocéntricas, lejos de desconocer las fronteras disciplinares, procuran pensar un objeto en el que “cada disciplina, haciendo lo que sabe hacer, enriquezca su universo conceptual a través de la incorporación de perspectivas concebidas por otros saberes” (3).

Otro modo de proponer la producción de conocimiento, con algunas diferencias respecto del de Louise, pasa por lo que podríamos llamar “teorizaciones”, que sin dejar de imbricarse como postulación —y mediación— desde los estudios literarios, atienden también a las

prácticas y producciones literarias (y además se pueden proyectar interartísticamente). Las teorizaciones que aquí nos interesan son entendidas como construcción de conocimiento situado sexodisidente. Es Didier Eribon quien señala esta noción de un modo muy productivo y hace posible, en consecuencia, tomarla como categoría crítica, tanto por sus relaciones literarias como sexogénéricas. En efecto, afirma el autor que “los grandes escritores suelen ser grandes teóricos (...): cuando se trata de cuestiones de género o de sexualidad, la literatura muestra tentativas de teorización o, en todo caso, cuestionamientos mucho más interesantes (...)” (*Teorías de la literatura* 13-14). El estudio de Eribon se centra especialmente en Marcel Proust, y también en Jean Genet y André Gide, aunque es el primer autor quien funciona casi como modelo en su análisis. Ciertamente, en su obra se pueden visualizar componentes que son importantes para entender la lógica propuesta: hay allí varias teorías sexuales, no “la” teoría proustiana, que son sostenidas en un complejo entramado entre narrador, personaje principal y la triangulación con el punto de vista del autor en torno a la homosexualidad; se trata en suma de tensiones que complican el texto mediante lo que Eribon llama “teorías rivales” (27). En nuestro contexto de trabajo, podemos pensar de inmediato, por caso, en las obras de Néstor Perlongher^[8] y de María Moreno. De la segunda, de hecho, *El affair Skeffington* se puede pensar casi como un texto paradigmático (“las teorías de Dolly Skeffington son las mías”, llega a declarar), y también podríamos añadir en la constelación a Manuel

Puig y las notas de *El beso de la mujer araña*.^[9] De este modo, pensar los problemas, formulaciones y deslindes que implica la relación entre “teorización” y literatura exige considerar y revisar aspectos decisivos en el modo de entender los dominios de la literatura: desde sus posibilidades de imaginación y/o conocimiento, entre la figuración y el pensamiento, pasando por las tensiones entre lengua literaria y lengua conceptual, hasta llegar a nudos sobresalientes como percepción y afección (aquello que percibe, lo que puede afectar). En este marco, poder señalar y afirmar que la literatura teoriza, si bien no garantiza potencialidades con cierta dirección ética,^[10] de todos modos no deja de ser territorio propicio para la aparición y presencia de singularidades experimentales, así como para registrar una relación no unívoca ni necesaria pero sí presente con cierto horizonte de vivencias; esto significa no solo un deseo de literatura, sustraída de las doxas culturales dominantes, a la manera de Roland Barthes, sino además el sentido dado como “conocimiento situado” sostenido por Donna Haraway.

Postular, entonces, a lxs escritorxs como teóricxs añade un problema conceptual relevante, y muy pertinente, centrado en la relación equívoca entre veridicción sexual y saber: decir la verdad del sexo organiza, en rigor, una disputa de saberes que la literatura exhibe sin imponer; se vuelve clave, aquí, de nuevo, la filosofía de Michel Foucault,^[11] que de hecho Eribon sigue escrupulosamente. Aparece entonces, de manera decisiva, la noción de archivo, ya que,

por lo expuesto, puede pensarse a la fabulación teórica, más acá de la Verdad, como productora de archivo legítimo, esto es, las teorizaciones *producen* archivos (además de que “trabajan” con archivos, incluso ficcionales, como ocurre en *El affair Skeffington*) y los archivos, a su vez, registran y producen teorías. La potencia de su/s saber/es es incierta pero, en principio, adquiriría un valor político y cultural ligado a las emergencias y postulaciones sexodisidentes (para lo que nos importa aquí). Al mismo tiempo, la teorización como puesta en acto verbal se disemina, derrama, conecta, expande a otras prácticas, formas, dispositivos y lenguajes que pueden integrar relaciones interartísticas. En este punto, los archivos se entenderían como artefactos de tenor cultural. Dicho de otro modo, y lejos de cualquier determinismo, independientemente de que funcionen o no a la manera propuesta por Eribon, lo cierto es que ciertas obras, prácticas e intervenciones literarias y artísticas, o incluso culturales en sentido amplio, dispensan saberes no formalizados en otras esferas específicas para tal fin, de modo que esa amalgama de artefactos sensibles, como pensamientos en acto, conforman archivos.

Aquí es preciso puntualizar el sentido que adquiere el uso de la literatura en este marco: enfatizar su potencialidad para la producción teórica de contra-saberes, desde sus propias prácticas, formas y retóricas, implica señalar un valor que la sustraiga de los usos meramente documentales (lo cual, además, guarda coherencia

con los modos no tradicionales de entender el archivo); usos dominantes a los que incluso son proclives paradigmas humanísticos o de las ciencias sociales comprometidos con la formulación de conocimientos emancipadores. De todos modos, convocar los poderes de la literatura, lo que ella puede, implica una focalización que la sitúa como espacio verbal privilegiado pero que, sin embargo, no se exime de tensiones acerca de su estatuto o alcances. Es por eso que cobran sentido las relaciones interartísticas y culturales, ya que abren la noción de literatura y se integran a la conformación de archivo/s. Lejos de las diversas líneas críticas actuales sobre su disolución, la literatura sale fortalecida, pues esta apertura (sin desconocer especificidades que localizan las distintas esferas artísticas) le aporta a su (re)definición nuevos elementos y morfologías.

En resumen, se trata de un modo de entender la producción teórica que sitúa no solo a los saberes filosóficos o sociales como productores de teoría, sino además a la literatura misma, esto es, a los textos y autorxs como “cámara de eco” (a lo Sarduy) de las emergencias teóricas; dicho de otra manera, se trata de indagar cómo la literatura imagina, fabula, postula teorías sexuales que, en su performatividad, plantean disidencias a los saberes normalizadores hegemónicos y, además, hacen en sí mismas una teoría literaria (a la manera en que lo plantea Eribon). Entendidas como puestas en acto, las teorizaciones tienen lugar en un más acá epistemológico (aquí en términos convencionales), cuya marca es la heterodoxia, y se sustraen

de la aspiración científicista, aunque a veces puedan sostener su retórica como ironía o efecto de estilo. La categoría de “teorización”, entonces, se introduce como una herramienta crítica y conceptual específica que permite indagar en la producción de conocimiento sexodisidente y/o queer-cuir. Y al mismo tiempo, implica poner en escena una cuestión de alta relevancia y actualidad: de qué manera esos saberes sexodisidentes encuentran en la manifestación verbal de la literatura (en su indeterminación y ambigüedad) un espacio de agenciamiento y formulación anticipatorio o inclasificable, así como un hallazgo potencial aún-no-escuchado o desconocido, diferencial. El sentido dado por la experimentación de sujetos subalternos, en este contexto, confiere a las preguntas y líneas trazables desde allí alcances éticos y políticos, además de culturales, que bien pueden articularse — entre otros— con los cuestionamientos antropocéntricos. De las teorizaciones sexuales/literarias a los archivos de saberes, lo que se desprende y confluye como horizonte trabaja sobre la idea de las teorizaciones y los archivos como núcleos intervencionales que se interesan por la producción de saberes sexodisidentes.

Por lo expuesto, cabría definir a la teorización como la puesta en acto de un proceso performativo del pensamiento con deseo o azar conceptual, e insistimos en denominarla “literaria” porque aunque dicho proceso esté reñido con el dominio de la figuración emerge como necesariamente tropológico. La dimensión del lenguaje, por supuesto, es esencial, pero se trata de agenciamientos en los que la

centralidad (o co-referencialidad) de un sujeto quedó desprendida, de modo similar a como ya entendían Deleuze y Guattari la noción de agencia. No se trata, con todo, de una simple abstracción: es puro cuerpo, es la corporeidad de la teoría que señala Haraway en el epígrafe, solo que, como el conocimiento mismo, es un cuerpo impropio, que no le pertenece a nadie.

Por lo demás, si insistimos en el replanteo de viejas categorías, en gran medida leídas aquí en la estela que propone el posthumanismo, es porque es preciso reexaminar sus presupuestos y su historicidad, por eso —para tranquilidad de quienes se preocupan por las modas teóricas— no se trata de dinamitarlas. Lo que ocurre es que ya no dicen lo mismo: además de las señaladas en Louis, si seguimos hablando de “obra”, por ejemplo, ya no es desde el trascendentalismo moderno atado a un sujeto (orgánico y monumental) sino para señalar un conjunto de producciones marcadas por la singularidad de un estilo, que no tiene que ver en modo alguno con una identidad, y que más acá de las correspondencias espectrales con una figura de escritorx, se pueden estabilizar en todo caso a través de una firma.

Las reformulaciones a las que nos invitan agendas contemporáneas como las de lo posthumano no implican un mero palabrerío posmoderno vacío ni un pueril derrumbe iconoclasta de las tradiciones y los saberes consolidados en nombre de la novedad, que, por cierto, hoy sería también solidario con la ansiedad aceleracionista del *management*. Es, más bien, prestar atención a los

desplazamientos y mutaciones, así como a los agotamientos y límites de paradigmas (así como Preciado retaba a los psicoanalistas a salir del marco de la diferencia sexual y pensar lo queer). Y si bien es cierto que es difícil, si no imposible por definición, estar en sintonía con lo contemporáneo, vale el riesgo de desearlo. Para quienes entendemos la crítica foucaulteanamente como un modo del presente (de la enunciación en presente), que incluye la actualidad, la atención permanente y la observancia aguda de la caja de herramientas con la que la ejercemos, es esencial y parte de su misma exigencia.

Coda

El saber posthumano —y los sujetos que lo sostienen— se caracterizan por una básica aspiración a los principios que mantienen unida a la comunidad, e intentan evitar, por tanto, las trampas de la nostalgia conservadora y de la euforia neoliberal.

Rosi Braidotti, *Lo posthumano* 22.

Así como hemos abordado, apenas por límites expositivos, lo queer sin entrar en consideraciones interseccionales (que habrían permitido destacar muchos matices), también integramos lo posthumano desde un planteo general, sin entrar en sus distintas vertientes (pues, como sabemos, no es homogéneo), lo que hubiera permitido profundizar

varias vinculaciones. En el mismo sentido, también quedaron pendientes derivaciones importantes en la indagación propuesta, como la biopolítica y el xenofeminismo.

Pero aun desde ese lineamiento general, una cuestión debe pronunciarse a propósito de su interés como campo de estudios: no se trata de entender lo “post” como mera marca evolucionista. Tal vez la advertencia ya sea muy obvia, pero en el marco de la fuerte crítica a ciertas discursividades que encuentran en lo postmoderno su signo (esto es, el “post-cualquier-cosa”, que denomino como una haragana política verbal de los prefijos), conviene insistir en que no todos los “post” son iguales ni dicen lo mismo ni conllevan la misma operación crítica-conceptual. De manera análoga a como pensamos también el posporno, ese “post” cristaliza como índice descriptivo de una secuencia pero no necesariamente en una linealidad de superación. Justo sobre estas cuestiones, en gran parte, Donna Haraway presenta su reserva y también su potencialidad desde “las promesas de los monstruos”:

Nuestra auto-incubación como fetos planetarios no es exactamente lo mismo que la política reproductiva en lo postindustrial, lo postmoderno y otras localizaciones post, pero las similitudes se harán más evidentes a lo largo de este ensayo. Las luchas por las consecuencias van unidas. (“Las promesas” 155)

Obras citadas

- Balcarce, Gabi. “Animales, humanos o no: hacia un pensamiento posthumano deconstructivo”, *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales*, vol. 7, n° 1, 2020, pp. 37-47.
- . *Posthumanismo espectral*. Buenos Aires, La Cebra, 2023.
- Braidotti, Rosi. *Lo posthumano*. Barcelona, Gedisa, 2015.
- . *Feminismo posthumano*. Barcelona, Gedisa, 2022.
- Butler, Judith. *El género en disputa*. Barcelona, Paidós, 2007.
- Campagnoli, Mabel Alicia y Anabella Di Pego. “Presentación del Dossier: *Feminismos y posthumanismos*”. *Resistances. Journal of the Philosophy of History*, vol. 4, n° 7, 2023, https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.16476/pr.16476.pdf
- de Lauretis, Teresa. “La tecnología del género”, *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid, horas y HORAS, 2000.
- Edelman, Lee. *No al futuro. La teoría queer y la pulsión de muerte*. Barcelona, Egales, 2014.

- Eribon, Didier. *Teorías de la literatura. Sistema del género y veredictos sexuales*. Buenos Aires, Walduther, 2017.
- Ferrando, Francesca. “Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New Materialisms: Differences and Relations”, *Existenz*, vol. 8, n° 2, 2013, pp. 26-32.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.
- Gasparri, Javier. *Un pensamiento literario de la sexualidad. Néstor Perlongher al límite*. Buenos Aires, Biblos, 2024.
- Halberstam, Jack. “El giro antisocial en Estudios Queer”, *El cuerpo queer*, Varios Autores. Buenos Aires, Letra Viva, 2010.
- Haraway, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid, Cátedra, 1995.
- . “Las promesas de los monstruos”, *Política y Sociedad*, n° 30, 1999, pp. 121-163.
- Louis, Annick. *Sin objeto. Por una epistemología de la disciplina literaria*. Buenos Aires, Colihue, 2002.
- Preciado, Paul B. *Manifiesto contrasexual*. Madrid, Ópera Prima, 2022.

———. *Yo soy el monstruo que os habla. Informe para una academia de psicoanalistas*. Barcelona, Anagrama, 2020.

———. “Multitudes queer. Nota para una política de los ‘anormales’”, *Nombres*, n° 19, 2005 [2003], pp. 157-166.

Yelin, Julieta. “La vida de la crítica. Literatura y pensamiento posthumanista en la ensayística argentina reciente”, *IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, 2015,
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.8739/ev.8739.pdf

¹ En Argentina, puede pensarse alrededor de estas líneas en el trabajo de Facu Saxe, Eduardo Mattio, Mariano López Seoane, Mariela Solana, Cecilia Macón, Fiorella Guaglianone, entre otrxs, vinculados en muchos casos a objetos literarios, estéticos y/o culturales. >>

² Cabe comentar que tomamos aquí a Jack Halberstam por cierta afinidad teórico-política en su modo de pensar este mapa, y además por una cuestión de síntesis, ya que la sistematización que realiza es notable. Pero vale decir que, sintomáticamente, no es de hecho un autor ajeno al pensamiento posthumano: ya en 1995 había coeditado un importante volumen, *Posthuman Bodies*. >>

³ La relación de Preciado con Foucault, por supuesto, tiene varios alcances más. Uno de los más destacables se encuentra en su ensayo “Biopolítica de género”, en el que Preciado discute (o más bien complementa) la historización foucaultiana de la sexualidad y propone una episteme “post-moneysta” que contempla, nada menos, el impacto de las nuevas tecnologías del cuerpo desde mediados del siglo XX. >>

⁴ Por supuesto, al focalizar aquí este lineamiento, no estamos olvidando la importancia de distintas autoras que trabajan entre lo posthumano y el feminismo, como Rosi Braidotti, ni tampoco la extensa tradición ligada al “SF” (por su acrónimo en inglés: ciencia ficción, futuros especulativos, ciencia-fantasia, ficción especulativa, etc.), de hecho ampliamente recuperada por Haraway, y que nos haría pensar de inmediato en una escritora como Úrsula K. Le Guin. En Argentina, véase Campagnoli y Di Pego, y Balcarce. >>

⁵ Debemos en el contexto teórico argentino a Daniel Link el habernos enseñado tempranamente sobre los monstruos y fantasmas, en especial a través de sus libros *Clases. Literatura y disidencia* y *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Con fuerte impronta queer, y asociándolos a las potencias de lo imaginario, Link muestra la

correlación entre esas figuras y además, en el caso del monstruo, define con claridad su doblez: es producto de un sistema de clasificación normativo que lo arroja a lo abyecto pero a la vez es un devenir que supone una estética y una ética de la existencia. Las consecuencias queer son evidentes. >>

⁶ Del mismo modo que con Foucault, la relación de Preciado con Derrida tampoco se agota aquí. Un punto que se puede añadir es el modo en que resuena la noción de archivo derrideana en su propuesta de una “somateca”, esto es, un archivo político viviente. Además, la relación resulta muy concreta a partir del vínculo intelectual institucionalizado, pues Preciado fue estudiante de Derrida. >>

⁷ En este punto, y en correlación anticipada con lo que se expondrá en este apartado, no está de más señalar —como bien recuerda Francesca Ferrando, siguiendo en gran medida a Halberstam— que el giro posthumano debe a autoras de la teoría literaria feminista sus primeras señales, en los años noventa, que darían lugar al posthumanismo crítico. >>

⁸ Me permitiré aquí la autorreferencia para señalar que el trabajo teórico-crítico desarrollado en torno a la obra de Perlongher (a la que he llamado “un pensamiento literario de la sexualidad”), fuertemente orientado a la producción de saberes sexodisidentes, y que en este punto me convoca a partir de sus “teorizaciones”, se puede advertir también, retrospectivamente, como una tácita vinculación con algunas de las inquietudes que traza el pensamiento posthumano. >>

⁹ Podría pensarse en sintonía, además, el trabajo crítico desarrollado por Silvana Santucci en torno a Severo Sarduy (en el que no escapan los vínculos interartísticos) y por Luciana Martínez en torno a Mario Levrero. La consideración de Sarduy tiene un plus de interés porque resulta un claro precursor de lo queer. >>

¹⁰ Como bien plantea Didier Eribon, “la obra literaria tiende a desarmar la teoría de la sexualidad a medida que la arma, a deconstruirla a medida que la construye, o mejor dicho, un discurso teórico —o seudoteórico— de pretensiones universales enfrenta la oposición de un discurso teórico —o seudoteórico— o de muchos discursos que lo refutan, lo revierten, lo desactivan, en síntesis, lo rechazan para proponer otros” (*Teorías de la literatura* 71). Se advierte así la complejidad que opera: por caso, discursos dominantes sostenidos por los propios dominados, esto es, a la vez que un discurso les permite escapar de las teorías patologizantes los reubica en la norma. De modo que lo normativo de los discursos minoritarios (o subalternos) no deja de estar presente y entonces sus afirmaciones no necesariamente implican una liberación; dicho de otro modo, que se formulen como contrasaberes no supone, en términos de valoración política, que siempre tengan una dirección emancipadora. La precisión es muy importante ya que densifica y matiza una relación que de ninguna manera podría plantearse como transparente. La operación que describe y realiza Paul B. Preciado ante los psicoanalistas, aunque de modo muy estratégico, también podría considerarse en esta dirección. >>

¹¹ No está de más indicar el funcionamiento de los “archivos literarios” de Michel Foucault como uso y teoría. En este sentido, dicho autor se torna fuente y sendero teórico al mismo tiempo (justamente de manera análoga a la dinámica entre teorizaciones y archivo que comentaremos a continuación). >>

Luciana Martinez, IECH (UNR - CONICET)

Espectros de la historia en la ucronía latinoamericana

Hay que admitir que existe una acción fantasmal a la distancia...

Albert Einstein ^[1]

Génesis de un realismo espectral

Tal vez sea inherente a la escritura literaria el intento de presentar algo del orden de lo ausente; dar cuerpo a la melancolía de aquello que no fue ni será pero acompaña, no obstante, como un fantasma a todo lo que acontece como presencia fáctica, digamos, constatable. En ese paseo por los verdes jardines de *Kew Gardens*, Virginia Woolf retrata la errancia meditativa de una pareja desgastada por los años que ve a cada paso, en los acercamientos acaramelados de sus pares juveniles en pleno florecimiento amoroso, los espectros inasibles de derroteros para ellos hoy desmaterializados; senderos cuya energía de antaño perdió impulso dejándolos reducidos a la latencia de una

dispersión entrópica. Un deseo que no se concreta, un amor que se frustra, un desencuentro que gana la pulseada, acaso no totalmente, abre las posibilidades de *una* vida: “si esa libélula se hubiese posado sobre la hebilla de su zapato, Lily me hubiera dado el sí... pero volaba y volaba como mi deseo, nunca se detuvo en ninguna parte”, piensa uno de los personajes... de lo contrario, no estaría paseando ahora con su esposa e hijos. La libélula que no aterriza dispone una *Stimmung* (o acaso canaliza un “no” ya de antemano instalado, nunca lo sabremos) en la que el *azar* se cifra como símbolo alado; diagramando una imagen que anticipa y asienta las posibilidades efectivas de lo que conocemos como real.

Los desdibujados derroteros abortados matizan y dan forma a la tarde mortecina en los jardines, una tarde en la que lo que *es* resulta indiscernible de lo que no fue: lo tangible se eleva como presencia que se recorta sobre el esfumado de un sueño no acontecido, se construye como juego en el que se difuminan los límites entre luces y sombras. La realidad fenoménica (de los fenómenos observables) descansa sobre la contundencia impalpable de sombras inasibles, de la cual todo lo posible se alimenta; sobre una realidad indefinida cuya entidad tenga acaso más espesor que la endeble o precaria posibilidad que se abre, azarosamente, paso. Su fuerza radica en la potencia fantasmática de su irrealización, que habilita tanto como (estamos advertidos) debilita las posibilidades vitales de la realidad fenoménica que se abrió como acontecimiento.

Por caprichoso que parezca traer a cuento un ejemplo de la obra de Virginia Woolf para dar pie inicial a un trabajo sobre ucronía en América Latina, este expone con claridad el germen del que se alimenta la imaginación ucrónica. Que el juego dialéctico entre lo que sucede como presencia y lo que permanece como contundente ausencia de lo irrealizado tome la imagen del vuelo frágil y etéreo de un insecto sin duda violenta la interpretación lectora imponiéndole un sentido claro. Es sabido, más de una velada compartida con los más notables exponentes de los Apóstoles de Cambridge (representantes de la filosofía analítica insular) alimentaron una “estructura de sentimiento” (Williams, *La larga revolución*) que solo una escritora de ficción podía volver tan exquisitamente productiva.

Acaso cualquier coincidencia entre las propuestas ficcionales de Woolf en torno al azar y la episteme que conforma el *Zeitgeist* de época pueda leerse en términos de resonancias y diálogos entre estos órdenes simbólicos en apariencia escindidos: la escritura ficcional y los presupuestos de la filosofía de la ciencia. Lo que quiero decir es que todo este universo de ideas, si bien claramente hijo de la propia reflexión que se da de forma espontánea dentro de toda gran obra literaria, resuena en simpatía en el horizonte de sus diálogos (directos o indirectos) dentro del grupo de Bloomsbury: con Bertrand Russell (autor de uno de los más notables textos introductorios a la teoría de la relatividad), Alfred Whitehead (matemático fundador de la filosofía del proceso) y George E. Moore, cuyas formulaciones en el campo de

la epistemología, se sabe, dejaron una marca de relevancia en la obra de Woolf (Banfield, *La mesa fantasma*). Por ese entonces, ciertos temas eran motivo de expresa inquietud y reflexión.

A principios del siglo XX, la concepción newtoniana de un espacio y tiempo estables y absolutos, predecibles en términos deterministas, comenzaba a perder terreno no solo ante la emergencia de la relatividad de Einstein, sino a partir de la inminencia de las teorías del caos que iniciaran Lorenz y Poincaré. La teoría de los Atractores de Lorenz (teoría de distribución de valores hacia donde tiende un sistema) se ve representada mediante un estético diagrama lepidopteriforme o lepidopterimorfo: las equidistantes alas de una mariposa ilustran las trayectorias polarizadas de puntos a partir de las que se organiza la constelación del sistema. Se trata de una lírica imagen de la que se agencia esta nueva episteme del caos para ilustrar la importancia que se le asignará a las situaciones iniciales, cuya mínima alteración (un aleteo imperceptible) afectará las condiciones generales. El conocido “efecto mariposa” (que bien podría llamarse, siguiendo a Woolf, “efecto libélula”) supone una organización dinámica y compleja en la que cualquier sutil gesto de variación se amplificará exponencialmente afectando las trayectorias del sistema completo.

En la reflexión ensayística de Woolf, las potencialidades de una ficción que persiga la modulación escritural de una presencia-ausencia del orden de lo inobservable anuda el problema estético con

debates de corte epistemológico que suceden en el contexto (como delimitará con claridad Whitehead) de una “nueva situación del pensamiento de hoy [que] surge de que la teoría científica está dejando atrás el sentido común” (citado por Banfield 30). En medio de una realidad cuyas coordenadas espacio-temporales se desdibujan conforme avanza la subdivisión infinitesimal de la física subatómica, piensa Russell, “toda hipótesis es un acto de la imaginación”. La imaginación que es inherente al pensamiento lógico “permite disolver prejuicios del sentido común” (citado por Banfield 50).

Estamos ante la emergencia de una sensibilidad de época marcada por las ya mentadas teorías del caos y de la relatividad, pero también por la discontinuidad y la incerteza cuánticas que se abren paso con los descubrimientos de Max Planck (la emisión de los fotones por unidades discrecionales) y el debate en torno a la doble matriz corpúsculo-ondular de la luz que conduce a la “Interpretación de Copenhague” de Niels Bohr, Werner Heisenberg y Max Born. La “nueva” relevancia otorgada tanto por la relatividad como por la mecánica cuántica a la figura del *observador* supone el recrudecimiento de un debate que es central en la filosofía insular desde, al menos, George Berkeley; en tanto tensiona aún más su irresuelta relación idealismo-empirismo. En una realidad en la que la unidad espacio-temporal ya no es un valor absoluto sino relativo (y, por lo tanto, dependiente de la velocidad de desplazamiento del sujeto); e, incluso, se encuentra condicionada por la mera presencia

de un observador, como propone la cuántica, la gran pregunta es (como aquejará mayormente a Russell) sobre la entidad de lo inobservado.

Si la intervención aleatoria del *observador*, en forma de un dispositivo de medición, define la naturaleza corpuscular de la materia como recorte sobre un abanico de posibilidades simultáneas que conviven en la función onda, un dualismo corpúsculo-ondular atraviesa el realismo que construye la ciencia a partir del siglo XX. Se trata de un realismo que derriba los principios de contradicción, identidad y exclusión que la mecánica clásica había heredado de la física aristotélica e inaugura la regencia de una complementariedad entre onda-partícula que es bautizada como “decoherencia”. El problemático modelo de realidad que despunta, como advertirá un escandalizado Einstein a partir de 1920, se complejiza aún más si se tiene en cuenta que a nivel subatómico las partículas interactúan “fantasmalmente” por efecto de un entrelazamiento que ni siquiera se encuentra supeditado a las leyes relativistas de la velocidad de la luz, ni mucho menos a las exigencias del principio de localidad clásico que rige lo macro. ^[2]

Toda realidad es, al mismo tiempo y solidariamente, corpúsculo-ondular. Pero mientras el realismo del corpúsculo (digamos, la realidad compuesta por unidades mínimas llamadas partículas) no presenta mayores dificultades por hermanarse con la idea de un universo dividido sustancialmente en átomos y con la monadología de

Leibniz (a pesar de que sobre cuyo devenir relacional podemos dar cuenta a duras penas), el realismo de la función onda supone asumir otras complejidades. En cualquier caso, esta delimitación entre realismo del corpúsculo y realismo de la onda satisface meros fines explicativos e intenta conservar cierta amabilidad con el sentido común que aún nos constituye: en física, cualquier partícula emite y absorbe radiación electromagnética del y hacia el campo, y cualquier modificación altera el espectro completo. Onda y partícula se complican, al menos en la teoría cuántica que se aleja de la interpretación tradicional probabilística (“Interpretación de Copenhague”) y, por ende, cualquier realismo de la ucronía que se funde sobre esa matriz supone pensar que toda intervención del observador reverbera sobre el campo espectral completo.^[3]

Aquella realidad total, superposición de múltiples posibilidades que colapsa cuando interviene el esquematismo del observador, que a mi entender se emparenta con esa pregunta por lo excedente que la filosofía ha expuesto bajo mil nombres (*noúmeno* o *Ding an sich*, *ápeiron*, *lo neutro*, *afuera*, etc.; en síntesis, como lo que pertenece al orden de la Cosa inobjetivable), supone necesariamente un realismo espectral cuya pesada carga melancólica la literatura asumirá, en un intento de presentación de lo que no advino como presencia inmediata y quedó abonando el terreno de lo que emergió como acontecimiento.

Más que nunca a partir del siglo XX, el espectro abandona las filas del misterio fantástico y se suma a una especulación realista detrás de la cual podrá leerse un andamiaje epistémico delimitado. En el caso de la espectralidad ucrónica, este realismo atiende motivaciones que violentan viejas proclamas de autonomía. En el contexto de la ucronía, la lúdica ficción asume con seriedad el reordenamiento y redistribución de los *atractores* que dan forma a las tendencias de lo real, hace emerger latencias dormidas para inaugurar nuevas configuraciones de futuro... o, caso contrario, advierte profilácticamente sobre eventuales derroteros funestos que pugnan por llegar o reactualizarse en el horizonte del acontecer.^[4]

Espectralidad y especulación ucrónica

Pensado en términos de Derrida (*Espectros de Marx*), quien reflexiona sobre la insistencia del (solo en apariencia) sepultado espectro del marxismo, este realismo de corte fenomenológico que caracteriza a la episteme de época transita una ontología que se encabalga entre la presencia y la ausencia (un *Dasein* o ser-ahí de lo ausente), el ser y el no ser. Se trata de una (re)aparición en la inmediatez del presente de algo que no ha sido debidamente sepultado en el pasado, un ser-ahí que tiene por génesis un duelo fallido cuyo resto regresa y se proyecta sobre un futuro incierto, un

devenir que acontece con intermitente presencia fenoménica desafiando binarismos: vivo-muerto, presente-ausente, pasado-presente-futuro, espíritu-cuerpo.

Por eso, el tiempo del espectro, dice Derrida retomando un emblemático fragmento de Hamlet, es *Time out of Joint*: tiempo sin juntura, dislocado, desquiciado; una perturbación, un *déjà vu* que instaaura momentáneamente una *epojé*, la suspensión de todo juicio que es previa al rebarajamiento de las coordenadas de la historia. Un tiempo caprichoso pero oportuno (*Kairós*), antes que respetuoso de las cronologías y los duelos (*Cronos*), que habilita anacronismos y giros sorprendidos. Estos espectros que asedian revitalizan con su emergencia un pasado que se presentifica fenoménicamente desatando una desestabilización ontológica. La espectrología o hauntología derrideana supone también, en la línea planteada, un atentado contra el modelo materialista clásico y su organización teleológica en torno a una “flecha del tiempo”.

Curiosamente la propuesta postestructuralista y la filosofía analítica resuenan en simpatía, a pesar de sus siempre señaladas diferencias. Esa cosa inobjetable que adviene como incógnita desconcertándonos con su estatuto ontológico incierto demanda un reordenamiento de los vectores visibles de la historia, una redistribución en la cadena de vencedores y vencidos; en síntesis: movimientos generales de resignificación. En este sentido, la vuelta del fantasma remite a un acto de justicia para poner a la historia en

sus goznes; un ajuste del tiempo que es asimismo un ajuste de cuentas: la (re)aparición de un pasado frustrado que vuelve bajo un lienzo impregnado de compleja melancolía por un porvenir que se alucina desde un presente árido en el que los espectros de Marx compiten precariamente con la clausura impuesta por los discursos del fin de la historia.

El ejemplo de partida que toma Derrida es, nada más y nada menos, que el del fantasma del padre que exhorta a Hamlet a reparar el necesario ordenamiento de una cosmovisión isabelina vejada. Un desorden ontológico que llama al orden. Esa entidad dislocada que se encabalga entre los mundos del ser y el no ser, remite a una *différence* que es potencial génesis del mal (como reverbera en las brujas de *Macbeth*) y, al mismo tiempo, posibilidad de una vida que se abre en ejercicio del libre albedrío; una vida que se autonomiza respecto de un supuesto orden armónico del cosmos.^[5]

Dice Derrida, ahora bien, que la visibilización de la presentificación fenoménica del espectro necesariamente reclama la intervención de prótesis o *artefactos* que apuntalen la materia ausente o de estatuto lábil. En la literatura fantástica clásica, por ejemplo, el soplo gélido que produce el escalofrío ante la aparición muchas veces se refuerza con un camuflaje de sábanas; en el caso de Hamlet, el fantasma apela a la armadura con visera, cifra de un lugar privilegiado desde el cual asedia y ve sin poder ser reconocido del todo. Ese asedio del fantasma tiene por contrapartida, sin embargo,

una persecución del seguido que intentará dar cuenta de la entidad de esa experiencia fenoménica. Es en ese sentido que el perseguido, que persigue a su vez al fantasma, también construye artefactos que responden a necesidades expositivas y constatativas. La más eficaz forma de dar cuerpo a la incorporeidad acuciante y enloquecedora del espectro es, demás está decir, la narración melancólico-paranoica exacerbada que es terreno de la literatura. Conocer el espectro supone explorar las posibilidades de la ficción como encarnación de la olvidada teoría del *pneuma*, proceso fantasmático del *spiritus phantasticus* que es medio imaginativo para dar cuerpo escritural a la realidad incorpórea.

Por un lado, la sensibilidad melancólica supone el deseo exacerbado de abrazar, paradójicamente, un inasible inapropiable en un gesto que resiste el duelo o la pérdida, como observó Agamben (*Estancias*) siguiendo a Freud. La libido no se retira sino que se aferra al objeto perdido; sigue unida a aquello que ha desaparecido. Se trata de presentificar un fantasma a través de una negación narcisista del mundo material que incorpora aquello que se interpreta como perdido en el yo. El realismo espectral depende de ese sujeto que se apropia de una realidad incorpórea buscando presentificarla por medio de la ideación de la ficción singular.

De ahí que la corporización de algo del orden de lo inasible (que, sin embargo, *llama*) suponga un riesgo psíquico para el melancólico, como señala Agamben. Pero esta corporización comprende como

objetivo tanto un pasado extraviado que se busca melancólicamente presentar como una fabulación paranoica que se proyecta de forma anticipatoria hacia el futuro. Porque ese “laboratorio” (de lo que todavía-no-es) que es el arte, dice por su parte Bloch (*El principio esperanza*), tiene siempre por causa eficiente al proyectista paranoico. Es el paranoico el que se entrega a la función anticipadora del sueño diurno, al soñar despierto hacia delante. No se repliega del todo como el esquizofrénico hacia el universo del inconsciente retrógrado, tal como lo entiende el psicoanálisis clásico y sus derivas, sino que se aboca al descubrimiento y concretización de lo todavía-no-consciente, de lo irrealizado. La obra, que es siempre en este sentido utópica, transita una ontología que se encabalga entre el ser y el no-ser, entre la identidad y la diferencia. Por eso, todo gran exponente artístico es realista, en el sentido en que trae-a-la-presencia como disruptivo *novum* aquello que apenas se incubaba.

La persecución del fantasma, en tanto entidad que participa del orden de lo irrealizado o no concretizado que vuelve con aspiraciones de futura redención, supone por eso desatar operaciones que se sostienen en un doble anclaje melancólico-paranoico, el cual se corresponde con su procedencia pasada y sus aspiraciones de futura proyección. El tiempo del espectro o del fantasma es, si se quiere, el de una sincronicidad en la que todos los eventos se despliegan y equilibran energéticamente, hasta tanto se reordenen los acontecimientos en la trama simbólica de la historia. Es decir,

mientras que los espectros cobran peso (aunque sea endeble) en la presentificación, la realidad material se desdibuja como manifestación de oscuras sombras.^[6] En ese terreno de lo inasible absoluto es que las manifestaciones estético-culturales (en especial la literatura) colaboran con las formulaciones epistémicas más propiamente dichas: como un espacio de protociencia básica, ciertas ideas emergen habilitadas en la libertad absoluta de la ficción (Martinez, “Sobre la anticipación...”).

Por eso no resulta llamativo que mucho antes que Derrida reclutara ese fragmento de Shakespeare para usufructo del pensamiento filosófico, *Time out of Joint* (1959) había dado título a una de las más importantes novelas de ese gran mago cuántico de la ficción que fue Philip K. Dick, en cuyas obras la realidad se desrealiza por desintegración entrópica, habilitando una indagación sobre la naturaleza espectral de una realidad total en la que se solapan todos los eventos posibles. Este tiempo desarticulado y sin juntura del nómeno o de la función onda sólo puede ser percibido por aquel sujeto que asume el riesgo de franquear, en un sondeo esquizofrénico-paranoico, la unidad del esquematismo neurótico. Su desafío, la traducción lingüística de ese proceso simbólicamente intramitable e incomunicable. El lenguaje ficcional es entonces el artefacto del asediado para perseguir al fantasma; su objetivo: volverlo visible y socializarlo en la materia del lenguaje.

En este sentido, la dimensión espectral es inherente al problema de la ucronía. O, mejor dicho, la ucronía es territorio por naturaleza de los espectros y, al mismo tiempo, una aspiración a su exposición y ordenamiento. Hagamos un breve repaso histórico para visualizar esta afirmación. Anticipando de forma jocosa problemas asociados con el cálculo infinitesimal que fueron tan caros al universo borgeano (véase “Aquiles y la tortuga”), el cual dará paso a la cosmovisión del universo ontológicamente inestable de las teorías del caos, Blas Pascal desliza en *Pensamientos* (1670) un comentario que da forma a esta nueva sensibilidad: “La nariz Cleopatra: si hubiese sido un poco más corta, toda la faz de la tierra habría cambiado” (citado por Capanna 37). Tiempo más tarde, en *Cándido*, Voltaire discutirá en el mismo tono (el humor, sin embargo, no inhabilita la seriedad del planteo) con la idea leibniziana de un destino teleológico del devenir humano. Cuestionará la concepción de la historia entendida como fenómeno natural regido por una lógica determinista que direcciona el tiempo de pasado a futuro estabilizándolo a través de un ordenamiento cronológicamente rígido. Por esta misma fecha, en la Europa insular cuna de la Royal Society de la que (no sin resistencias) participaba, Margaret Cavendish publica *The Blazing World* (1666), inaugural novela de realidades alternas.

El primer exponente claro se considera, no obstante, el texto *Uchronie* (1876) de Charles Renouvier, quien le pone de forma inteligente el sello a la categoría en el título mismo: ucronía es “no

tiempo” o “sin tiempo”, de la misma forma que utopía de Thomas More es “no lugar”. Por las inquietudes propias de este escritor afecto al pensamiento filosófico, la forma ucrónica se encuentra emparentada en sus inicios con ciertas líneas neokantianas que indagan en torno a las posibilidades de un idealismo del “tiempo” nouménico que, trascendiendo la sistematización esquematista que realiza la mente a partir de facultades *a priori*, no conservaría un orden ni dirección estables.

La propuesta de Renouvier hace uso por primera vez, *avant la lettre*, de lo que será luego conocido como “punto de Jonbar”, un recurso que imagina las posibles divergencias espacio-temporales a partir de la modificación de un momento histórico de inflexión.^[7] En este caso, la no conversión del Emperador Constantino al catolicismo abre el punto de bifurcación en el texto de Renouvier. Muchos son los ejemplos clásicos que podrían mencionarse, ya delimitados por la crítica especializada (Capanna; Del Percio). Me limitaré a destacar que ha sido todo un tópico dentro del género la especulación sobre contextos mundiales alternos que se abrirían tras un triunfo del Eje en la Segunda Guerra Mundial (*The Man in the High Castle* de Philip K. Dick es su más claro exponente), o ante la modificación de distintos eventos relacionados con el desarrollo del nazismo (*The Iron Dream* de Norman Spinard). Estas especulaciones, como veremos en el último apartado, se han vuelto un motivo frecuente y altamente funcional en las ucronías latinoamericanas.

A lo largo del siglo XX, como vimos, dicho cuestionamiento se verá asimismo exacerbado con la emergencia de teorías de la física que habilitan por primera vez la idea de que no existe tiempo independiente del dispositivo-observador. Como ya se expuso, esta episteme no se reduce a la vertiente de la literatura ucrónica, sino que configura una sensibilidad de época que tiene sus ecos en el desarrollo, por ejemplo, del pensamiento y las ficciones del grupo de Bloomsbury y en la filosofía postestructuralista.

Esta concepción realista reverbera asimismo en los discursos de las Humanidades y las denominadas Ciencias Sociales. El mismo Benjamin señala en “Tesis sobre la filosofía de la historia” las fronteras lábiles entre historia y ficción, el carácter discontinuo y autorreferencial al presente de la construcción históricamente situada. Con matices variopintos, Hayden White (*El texto histórico como artefacto*), Michel De Certeau (*La escritura de la historia*) y Paul Ricoeur (*Tiempo y narración*) desmontan luego la idea de un devenir natural de la Historia y señalan su inherente vinculación con el relato. Que un evento ingrese en la historia, dice White, supone que un observador lo organice como hecho lingüístico. La historia no tendría un carácter de fenómeno natural, tal como propuso nuestra cultura moderna, sino que más bien cobraría entidad en un proceso de confección por selección y montaje. Esta concepción epistémica

invita, a su vez, en el terreno específico del campo literario, a desplazamientos de perspectivas estrictas con respecto a la autonomía literaria.

Dichas propuestas teóricas abren un marco de implicancias que habilita que se reconozca la vinculación entre historia y procedimientos de la ficción; y que esta última pueda ser entendida asimismo como herramienta en el estudio de la primera. La novela histórica, la distopía y en especial la ucronía, dice Ricoeur, son “laboratorios” inquietantes en donde se experimenta con las posibilidades del mundo. La ucronía se presenta como una forma anfibia que es cultivada ávidamente por la literatura, pero también por la historia contrafactual o la historia virtual, que ve en ella un recurso legítimo para la reflexión que tiene por motivo la historia del colonialismo, como propone por ejemplo Niall Ferguson (1998).

De ahí que, en las ucronías más evidentemente literarias, la reflexión en relación con la naturaleza de la ficción sea un factor constante; y que, por ende, también lo sea la indagación sobre las posibilidades gnoseológicas de esta: lo que se presentificó por la intervención del observador como realidad histórica material se alimenta de todas aquellas posibilidades abortadas que la gravitan, con cuya ausencia convive y gracias a las cuales adquiere peso. La historia se indaga desde las sombras espectrales que acompañan la presentificación y organización de acontecimientos. Paradójicamente, la única forma de conocer aquel fantasma (o aquellos múltiples

fantasmas) de lo que no fue es la presentación ficcional. Por eso, el vínculo entre estética y epistemología es inherente a cualquier indagación ucrónica. La ficción se vuelve forma de conocimiento de la historia, de sus realidades no concretizadas y, asimismo, de las aún materializables: de los peligros latentes de un nazismo apenas derrotado, de una anhelada reversibilidad de los colonialismos en América Latina, ilusión de un socialismo posible de la Patria Grande.

Fantasmas, identidad y desterritorialización en la ucronía conosureña

De forma previa a su organización y presentación de hechos por la vía ficcional, la superposición de todos los eventos conforma una realidad nouménica o de función onda sobre la que los textos (casos testigo) de Ramiro Sanchiz y Jorge Baradit reflexionan bajo diferentes inflexiones; de la misma manera que insisten, rasgo casi excluyente de toda forma ucronía, sobre la entidad y potestad de la ficción como herramienta presentativa privilegiada.

En la línea del *Märchen* romántico, heredero del mito platónico por el cual toda verdad superior no puede ser representada (asida del todo por el *logos*) sino meramente presentada bajo la forma sensible del relato hiperbólico, estos textos exponen que la creación del mundo

es por ficción, que toda historia es producto de un ensamble que se define en una pulseada de fuerzas contrarias. Un universo histórico es una línea impuesta, dicen de mil maneras los personajes de Sanchiz, que se recorta sobre una “bestia antidiluviana”, “un sistema nervioso” o pasado prehistórico de la historia en el que quien escribe entra como un “arqueólogo submarino (...) a una caverna sumergida” para desensillar capas tectónicas (Sanchiz, *La vista desde el puente* 56-57). En síntesis, “la historia es pasible de ser leída como una estructura, en la que cada hecho ha de dialogar con su negación, como una de esas obras de arte en la que la configuración figura/fondo es dudosa...” (25). De esa potencia irrealizada que, sin embargo, es condición de posibilidad de lo que reconocemos como fenómenos fácticos solo puede hablarnos con pericia la literatura.

En *La vista desde el puente*, uno de los principales propósitos de Federico, su protagonista, es hallar ese “centro inmóvil, eje o nexo de todas las cosas donde los opuestos se cancelan” (89); es decir, el punto de Jonbar donde se inicia una “singularidad” como origen del universo (en el sentido astrofísico del término, como lo describen Stephen Hawking y Roger Penrose): la primera explosión que da inicio al tiempo y que funciona como momento angular de todas las posibilidades que se bifurcan en el amplio campo espectral de lo real. La localidad de Punta Piedras es “el lugar donde todo es posible” (*La*

vista 97), sede de los recuerdos de infancia a partir de los cuales los senderos de lo real fáctico y lo real espectral se bifurcan para el protagonista.

En este sentido, el sujeto protagonista del texto de Sanchiz, en sus propias palabras, habita un límbico *punto* desde donde regula el intercambio entre realidades polarizadas como un “demonio de Maxwell”, figura del imaginario de la física a la que apela también en su obra ese referente ineludible que es el propio Mario Levrero (incluido asimismo como personaje de la novela de Sanchiz), a partir de la cual este piensa el movimiento energético entre las realidades de la vida diaria y de la vida espiritual (Martinez, *La doble rendija*). En *La vista desde el punto*, Federico es el centro de una desestabilizadora experiencia de realidades múltiples que sucede mediada por el consumo chamánico de plantas alucinógenas; experiencia que pone en jaque su unidad aperceptiva (en términos kantianos) y sobre la que posteriormente tendrá que ejecutar una censura organizativa en virtud de su autoconservación subjetiva. Algo similar acontece con la experiencia de Martina en *Synco*, cuyos matices veremos más adelante.

Hasta tal punto estos interrogantes en torno a la ficción representan un rasgo casi excluyente de la forma ucronía, que se vuelve asimismo inherente la autorreferencia en la narración misma. Un narrador fugaz pero por momentos intrusivo de la novela de Baradit, tras la interrogación de la protagonista sobre sí toda

memoria no sería literatura y toda escritura de la historia una forma de la mentira que se desembaraza de otras potenciales realidades, realiza un guiño al lector/lectora reconociendo lo transitada de dichas conjeturas: “Todos los lugares comunes discutidos hasta el cansancio en cualquier universidad del mundo se le vinieron a la mente” (*Synco* 66). La fijación de los hechos a partir de la escritura de la memoria no es sino la organización arbitraria de un archivo caótico por parte de un observador histórico cuya intervención reconfigura además la redistribución de todo el espectro de lo que permanece en función onda. En este sentido, observador y campo de onda se presuponen y toman forma mutuamente. Cada intervención emerge como acontecimiento de un campo espectral en el que está inserto; cada campo se reconfigura en (y con) cada intervención singular. Qué es lo que llama a la presencia aquello que manifiesta el observador (al acontecimiento o *Ereignis*) y qué permanece indefinido es un problema más bien heideggeriano del que Baradit se hará evidentemente cargo.

El ordenamiento de la historia, siempre articulado por una mirada, supone por eso una redistribución territorial, cronológica y, en términos generales, simbólica singular en donde lo que se materializa y lo que se encuentra en el campo espectral permanecen co-implicados en una red ontológica: “Quienes somos no puede ser otra cosa que un fantasma, un caos de representaciones ordenado por alguna forma de poder” (Sanchiz, *La vista* 109). En esta reasignación

siempre estratificada de sentido, el sujeto observador se autoinviste como autoridad y reasigna los roles en la jerarquía de la cadena simbólica sobre la que se fundan los órdenes de lo que se presentifica y lo que permanece como sombra espectral: habilita una resignificación topológica territorial en un sentido amplio.

Por eso, interrogarse sobre el pasado y el futuro supone, al parecer, escuchar y (re)asignarle un lugar en primer término al *padre* como ley, en todos sus estratos simbólicos. El primer espectro que cobra peso y (re)aparece es, como sucede en *Hamlet*, el del padre; aquel que siguiendo la formulación lacaniana rompe con aquella síntesis amorfa de indiferenciación (acaso asociable con una realidad total nouménica o de campo de onda) que se identifica con la madre y delimita el ordenamiento del mundo por medio de la Ley. Para nuestra psiquis falocéntrica, todo mundo como (re)corte empieza acatando esa ley u organización parental primera, que en lo subsiguiente deberá ser resignificada por el sujeto; ya que, sin ese deseo de resignificación, diría Lacan, no existe siquiera sujeto. Podríamos completar, por ende: ni tiempo, ni historia.

De la misma manera que, dice Derrida, no hay pasado (ni futuro) sin pensar la herencia de Marx, en la ucronía el trazado de toda red filial supone comenzar por interrogar al padre idealizado: desnudar ese ideal del yo que recae sobre la figura sobreinvertida del padre que, en el caso de las novelas que se analizan, no ha tenido que enfrentarse con la materialización de un proyecto que ha permanecido igualmente

idealizado. Sin dilaciones, realizar un necesario parricidio que permita una nueva fundación del sujeto narrador y de la historia, habilitar la propia ley (de redistribución de la cadena de significantes) se vuelve un imperativo.

En este sentido, las novelas del uruguayo Ramiro Sanchiz y del chileno Jorge Baradit realizan una operación homologable entre sí y de efectos proporcionalmente provocadores, en la que discriminar el legado y volverlo productivo supone antes que nada asumir una mirada descarnada que opera en múltiples planos. En consecuencia, la disección de las figuras de Artigas y Allende se juega en un paralelismo con las realidades de los protagonistas en ambos textos: en *La vista desde el puente*, Federico intenta reordenar las coordenadas de la historia dispuestas por su padre historiador (biógrafo de Artigas), peripecia que culmina en su éxodo definitivo de la fantasmal Corrientes (tierra de su padre), sobre el que se proyecta el destino incierto de su propia vida; la narración en *Synco* se organiza por su parte a través de la experiencia de Martina, incisiva hija de un exmilitar chileno fallecido que se ha exiliado antaño junto con su padre, y que ahora vuelve a su país por primera vez después de décadas como corresponsal invitada por el gobierno de Chile.

Pero si un casi afectivo Derrida afirma que “no hay porvenir sin Marx” (*Espectros* 27), Sanchiz y Baradit canibalizan la figura paterna, filial y política, en operaciones brutalmente antagónicas a las del filósofo francés. Los espectros paternos son invocados a comparecer,

como hace Derrida, a un espacio de duelo; pero este duelo es más parecido al de un *western* en el que se les hará morder el polvo antes de decretar irrevocable sepultura. Abrir el espectro de todo lo posible supone, antes que nada, derribar la Ley. Lo que venga después es incierto, pero al parecer no sucederá sin ese gesto que intenta aniquilar tanto al padre como a cualquier resabio de melancolía: “Corrientes me mostró muchas cosas, entre ellas una que ya sabía: que jamás conocí de verdad a mi padre. Que el profesor de historia, el especialista en Artigas que escribió la mejor biografía hasta la fecha... que ese tipo que vivía en Corrientes, ese tipo... No era mi padre. Y a mi padre de verdad mejor lo invento yo” (Sanchiz, *La vista* 133-134). Federico, dice el narrador de Sanchiz, había pasado un punto de inflexión, había creado su propio futuro destruyendo todo un universo:

Y, en alguna parte, pensó, estaría la foto con su padre, en aquel imposible o alternativo cumpleaños del 2005. Todo formaba parte de una única entidad, como las facetas de un cristal (...) aunque no se tratara sino de su imaginación trazándose metástasis hacia el mundo, hipertrofiada, armándose alrededor de su cuerpo una suerte de sistema nervioso externo (...) (y, al mismo tiempo, era un mundo alucinatorio) como un juego de acertijos tramado por su padre para vencerlo, para tender un puente hacia su hijo perdido (...) Pero no importaba. Él ya no jugaría ese juego. No había un padre al que vengar. (148-149)

Martina, por su parte, no encuentra hacia el final de *Synco* una resolución tan afortunada como la del protagonista de la novela del narrador uruguayo, pero en cualquier caso se define por un *ethos* que se solventa en la inmolación en pro de exponer las contradicciones del régimen socialista. El avizoramiento del abanico multicronológico de realidades culmina en un borramiento de su memoria y una conveniente reubicación de su persona en una políticamente aséptica y estereotipada vida de suburbio. La subjetividad de Martina se vuelve eco de un “de un país en coma (...) soñando sus pesadillas con electrocardiograma plano, repasando los recuerdos en cintas piratas traficadas por *dealers* de la memoria” (285).

En ambos casos, la indagación filial de naturaleza íntima se conecta con un problema en torno al emblema de las figuras de los padres fundadores de los proyectos nacionales, la organización de la historia y la crítica a la construcción de la mirada que la articula, la que, en su concreción, no puede sino pecar de excesos en la elaboración de relatos que la sustentan. Los discursos laudatorios de un socialismo triunfante que esgrimen hasta el hartazgo los personajes militantes en la novela de Baradit se corresponden con la resistencia a cualquier cuestionamiento de la figura de Artigas, con la que el protagonista del texto de Sanchiz se encuentra a lo largo de este. Las historias chilena y uruguaya son, respectivamente, relatos que se asientan por el empleo de estrategias de supervivencia: la

estabilización y permanencia del corpus fáctico se logra gracias al sostenimiento de un relato. La historia, presentificada como lo que es, sobrevive en la afirmación de su ordenamiento ficcional singular.

De modo que esa otra ficción que inaugura la ucronía supone una reasignación de la cadena de significantes, que deberá (o debería) operar tanto crítica como cautelosamente. Apelando de fondo a la irresponsabilidad inherente que subyace detrás de toda vieja proclama de autonomía literaria, en ambos casos prima la descarnada crítica sobre el gesto responsablemente conservador de ciertas imágenes construidas que son resguardo de sanas conquistas históricas. En este sentido, tanto Sanchiz como Baradit se desembarazan de cualquier pesada concepción ontológicamente fundante y revisionista de la ucronía, para abrazar la libertad de expresión y el carácter librepensante que ha sido por contrapartida una conquista histórica de la literatura; potestad que, habrá que admitir, ostenta también alguna funcionalidad admonitoria a primera vista no reconocible. En ese gesto indómito de la ficción, que no se supedita a mandatos de corrección política ni a los eventuales efectos de sus construcciones, reside también un compromiso y, por lo tanto, la matriz de la riqueza reflexiva (o, menos conscientemente, tramitativa) que se gesta en sus discursos.

Las operaciones ficcionales, en ambos casos, suponen fuertes apuestas propositivas. *La vista desde el puente* reordena, por su parte, territorial y simbólicamente, la República Oriental del Uruguay

a partir de la reescritura de ciertos “mitologemas” que invierten la imagen del país como porción desgajada de Argentina (Montoya Juárez). La referencia a Uruguay como “Banda Oriental” del país hermano del Río de la Plata cede paso en la ucronía a la “República Anfiuruguaya”, un territorio imaginado en el que Artigas gana la batalla de Tacuarembó y logra anexar la zona de Corrientes al territorio nacional, la cual funciona en términos de construcción de la identidad nacional como ciudad antagónica a Montevideo, en un juego de distribuciones polarizadas a uno y otro lado del Río de la Plata.

De modo similar a como sucedería entre Moscú y San Petersburgo para Marshall Berman a la hora de analizar las construcciones literarias de la ciudad moderna en Rusia, Montevideo encarnaría el polo receptor de la inmigración europea (canalizaría la imagen de Uruguay, similar a la de Argentina, como país de población trasplantada) y Corrientes absorbería la carga simbólica de esa sombra o fantasma de un Uruguay multicultural y bilingüe (más cercano a Paraguay), asentamiento de pueblos charrúas no exterminados cuyo desarrollo habría alentado la victoria artiguista. La presentación en la literatura de este Uruguay fantasmal, que acompaña la configuración cultural y territorial que conocemos, supone muy acertadamente para Montoya Juárez una reescritura de la identidad en un movimiento de desterritorialización y reterritorialización que toma como base una multiterritorialidad

subyacente que, agrego, se identifica con la función onda de la mecánica cuántica. En esta redistribución territorial y cultural, la interpelación recae sobre la figura de un Artigas vencedor; o vencedor a medias, dado que este pierde los territorios de Córdoba, Entre Ríos y Santa Fe, cuya anexión en sus planes habría dado lugar a la fundación de los “Estados Confederados del Plata”, una soñada potencia conosureña para la cual el patriota elucubraba en la novela el epíteto de “El Plata”, a secas.

El texto de Baradit es, por su parte, relato de un socialismo victorioso tras un golpe fallido que no logró impedir que el país proyectado por Allende se convirtiera en una potencia. El Chile imaginado por Baradit explora una realidad alterna que se efectiviza gracias al apoyo de figuras centrales de las fuerzas armadas (Pinochet entre ellos) y al desarrollo pleno de “Synco”, un precoz programa de red interconectada nacional (especie de protointernet) que un grupo de ingenieros extranjeros diagramó en efecto a pedido del gobierno de Allende, tal como lo conocemos, y que funcionó de forma incipiente hasta su derrocamiento en el año 1973. Las impresionantes imágenes (disponibles en la novela) del centro de comando, que parecieran salidas de un homenaje a *Star Trek*, delatan un imaginario direccionado hacia el futuro que tuvo por objeto verídico convertir a Chile en el primer Estado cibernético de la historia. “Synco” es, en

efecto, una matriz material fáctica altamente sugestiva en términos ficcionales, a partir de cuyo desarrollo el relato de Baradit se bifurca abriendo una realidad chilena alucinada.

De forma mucho más compleja a la del texto de Sanchiz, en el universo de Baradit ese monstruo informe o sistema nervioso prehistórico de la función onda se presenta en un abanico polivalente de imágenes que se juega en varios planos. En la medida en que el “auge ucrónico” latinoamericano, como propone García-Romeu (“Rupturas en las visiones de América” 8), retoma debates importantes en torno a la identidad continental en base a varios ejes (por un lado, respecto de la relación con las potencias centrales y, por el otro, en lo concerniente a las tensiones internas entre discursos cuya motivación fue reasignarle un lugar central a la cultura de los pueblos originarios), el género recupera viejas “preocupaciones reformistas” del “ensayismo indigenista” de Adán Quiroga, José Carlos Mariátegui, Luis Eduardo Valcárcel y José Vasconcelos. Rescata, asimismo, la propuesta de Ricardo Rojas, quien trascendiendo la dicotomía liberal sarmientina de “civilización o barbarie”, “apunta a la constitución de un argentino completo, que sepa aunar sus contradicciones originales y salir del círculo vicioso del enfrentamiento cultural” (García-Romeu, “Rupturas en las visiones de América” 5). Pero sobre la ucronía argentina me detendré, a su tiempo, en otros trabajos.^[8]

Efectivamente, la hipótesis de García-Romeu es acertada: la búsqueda de un reordenamiento de la polarización entre la herencia de la cultura europea y la de los pueblos originarios se manifiesta en los textos aquí evocados. Al igual que sucede en *La vista desde el puente*, en donde una especie de revancha histórica ha supuesto la integración al menos parcial de la cultura de los pueblos originarios en la reterritorialización imaginaria de Uruguay, *Synco* retrata la realidad chilena (y mundial en general) como un espacio en pugna atravesado por una guerra mágica que lleva varios siglos y en la que los pueblos originarios han tenido un rol destacado:

—Hay una lucha secreta entre tres facciones por el control de esos puestos de poder. La conquista de América fue una guerra mágica llevada adelante por dos de esas facciones.

—¿Guerra mágica?

—Por el control de un cierto territorio en el plano astral que estaba siendo colonizado por los chamanes americanos. Un territorio que buscaba independizarse y materializarse en nuestro plano, pero la acción de los alquimistas de la Corona española, movilizados por rabinos aliados del Vaticano... (...) Estamos planificando un reordenamiento de la historia. Algo extraño ocurrió hace más de treinta años. Nuestros cabalistas aún no logran ponerse de acuerdo en qué fue lo que falló. (Baradit, *Synco* 123-124, 83)

—[El plan actual es conformar] Una federación, los países latinoamericanos unidos en una gran federación y coordinados por la tecnología de Synco para producir

como una sola gran nación. Venezuela tiene el petróleo, Chile tiene el cobre, Brasil tiene la madera. El ciberbolivarismo es la respuesta para los postergados de América Latina. Y Synco será nuestro nuevo Ejército Libertador (...) No solo por su posición estratégica en el océano Pacífico, sino también por su poder como punto mágico del continente. (...) Chile completo es un corredor iniciático, o si se prefiere, una pista de lanzamiento hacia un “otro lado” en la Antártica. (187-189).

Este “ensayismo indigenista” (como lo denomina García-Romeu) se encuentra teñido para el autor por una nostalgia telúrica, de corte esotérico, que las imaginaciones ucrónicas retoman y vinculan con distintos discursos de la New Age, como sucede en el caso de *Synco*: agentes capaces de viajar en el tiempo y reordenar la historia tocando puntos geodésicos del planeta apelan a saberes americanos ancestrales, depuran de cargas kármicas a las cadenas de nacimiento y reencarnación en lo que se configura como una especie de “eugenesia astral” (Baradit, *Synco* 157). En *La vista desde el puente*, son charrúas los que le facilitan a Federico el brebaje que le permite hacer un sondeo de los múltiples vectores del tiempo y detectar puntos problemáticos de bifurcación. Si, a diferencia de la imagen del mundo fundada sobre la dicotomía sujeto-objeto propia de nuestra cultura epistémica occidental, “el cosmos indígena consiste en una totalidad orgánica” que ha de ser constantemente equilibrada mediante ritos (Kusch, *El pensamiento indígena* 75), no resulta extraño que estas ficciones apelen a las cosmovisiones americanas

para imaginar posibilidades de aprensión de esa realidad germinal y total (nouménica) anterior a cualquier intervención del observador histórico.^[9]

En un contexto como el actual, en el que los problemas ambientales nos han obligado a revisar la vieja dicotomía sujeto-objeto sobre la cual ha descansado la expoliación violenta de la naturaleza (Adorno y Horkheimer, *La dialéctica de la Ilustración*), rescatar las cosmologías amerindias se encuentra en clara sintonía respecto de la creciente concientización sobre la importancia de integrar en nuestra matriz cultural postulados de la física subatómica tales como el principio de entrelazamiento (Barad, *Meeting the Universe Halfway*; Martinez, *La doble rendija*). Asumir una imagen de materia “entrelazada” y dinámica (es decir: no compartimentada en unidades mínimas independientes sino organizada por redes interconectadas) supone advertir las consecuencias subyacentes del avance violento sobre la naturaleza pero, al mismo tiempo, inaugurar una mirada cuyo mayor peligro (aquello que Braidotti señala en términos de “lo inhumano”) radica en inclinarse hacia una supremacía laudatoria de la Tierra y, por ende, abrir exacerbadamente la puerta a una concepción indiferenciada y desjerarquizada de todo lo viviente. Por eso, junto con la aparición en escenario de la Tierra (con mayúscula) se cuelan, en ambas novelas, una caterva de espeluznantes fantasmas.^[10]

Salvando las necesarias diferencias, esta cosmovisión de los pueblos originarios que entiende al universo como una totalidad orgánica parece emitir una frecuencia cuya resonancia convoca viejos espectros que poco tienen que ver con esta. Al tiempo que la reterritorialización imaginaria reasigna, en un movimiento compensatorio de revancha en relación con lo identitario, un lugar a la cultura de los pueblos originarios y a sus prácticas y simbologías, reaparecen otros derrotados fantasmas de la historia que pugnan tras bambalinas por su paso a la presencia. Vemos emerger en ambos relatos el universo asociado con el nacionalsocialismo, como si la reivindicación vitalista del universo telúrico convocara tanto a la relegada cosmovisión de los pueblos originarios como a la matriz cultural de la *Heimat* alemana en la versión usufructuada y tergiversada por el nazismo bajo la consigna de “Sangre y Suelo” (*Blut und Boden*). La vuelta a una concepción de la Tierra como fuente viva primigenia supone maniobrar en un amplio abanico de universos ideológicos que se ordenan a lo largo de vectores polarizados, tendencias latentes apenas derrotadas que yacen en la sombra de la realidad ondular a la espera de una posibilidad de emergencia. Reorganizar la historia levantando la (ciertamente por momentos necesaria) censura del relato ya establecido conlleva el cuidado de velar por lo que se infiltra cuando cualquier portal se abre. La reapertura ucrónica expone el peligro y la necesidad de regulación valvular de esta nueva máquina térmica ficcional que sale a la presencia.

La eclosión del peligroso sincretismo aparece en las dos novelas como problema. Las matrices socialistas triunfantes de Artigas y Allende, que en la ficción han logrado dar lugar a culturas multiétnicas no han podido, sin embargo, mantenerse impolutas respecto de otras fuerzas que habrían impregnado el *Zeitgeist* (o *Dasein*) de época, tanto en Europa como en América Latina. En el Uruguay de Sanchiz, ese padre fundador que es Artigas se desdobra en contradictorias facetas múltiples, hace honor rutilante a la complejidad de lo humano. Un espejo estallado, la imagen del prócer muestra un joven Artigas que ha logrado integrar a los charrúas asignándoles el territorio de Corrientes; y un maduro político que en su vejez se ve asociado con logias teosóficas filonazis que operan un plan secreto de exterminio de los pueblos charrúas, de cuya extracción se han desprendido además grupos radicales. *La vista desde el puente* es una ucronía de corte policial en la que se realiza una auditoría profunda sobre la versión de Artigas que traza esa realidad paralela, fundamentalmente sobre el prócer maduro cuya cifra se encuentra en un cuadro que sincretiza la imagen de *Saturno devorando a sus hijos* de Goya con la del dios pagano teosófico Baphomet.

En el Chile de Baradit, Allende negocia con la derecha chilena y la cúpula de Washington la instalación de bases militares norteamericanas en territorio chileno para frenar el avance soviético: “A un elefante solo lo para otro elefante —dijo—, y no hay muchos en

el planeta por estos días” (*Synco* 256). Esto abre la puerta al trabajo sucio del que se encargarán a continuación los militares de su mesa chica, entre ellos Pinochet: la masacre de dos mil doscientos militantes y partidarios que componían el ala de extrema izquierda de la Unión Popular, en la conocida “Matanza de todos los Santos” (281). Negociada la inculpación de la extrema derecha por el exterminio de la extrema izquierda, se garantizan los fundamentos de una socialdemocracia respetuosa de la propiedad privada. Al parecer, la correlación de fuerzas tensionadas al extremo por la polarización de narcisismos reclamaba un esfuerzo patriótico: “La derecha quería el fracaso para forzar la intervención armada e implantar un gobierno anticomunista. La izquierda quería el fracaso para forzar una guerra civil que imaginaban como un romántico e infantil mural alegórico...” (39-40).

El *ethos* chileno se construye en un vector que se inclina indefectiblemente en el sentido de la concesión a la ocupación norteamericana, para sortear la concretización de una realidad que lo dejaría como satélite de la Unión Soviética; en cualquier caso, la resultante habría sido un régimen totalitario altamente represivo de cualquier alma que no comulgara con el proyecto oficial. La apuesta altamente polémica de Baradit es mostrar esta distópica postal como un misterioso *sino* histórico del *Dasein*, tan solo gestionado por el gobierno socialista de un Allende que no es derrocado y que, por tal motivo, muestra todas sus fisuras. ^[11]

Con un gesto no exento de ironía, la figura de Allende es exculpada por Baradit bajo un manto de pudorosa cobardía: “Cuando Salvador se enteró, sufrió su segundo infarto. Quedó muy mal, no lo pudo superar y hasta el día de su muerte se culpó por lo ocurrido. Cuando se dio un tiro, en enero del 74, tenía enfrente la lista con los nombres de los mártires. Simplemente no resistió la presión. La guerra es para los pulsos firmes, y él no lo tuvo” (283). La negociación con la derecha deja como corolario en el Chile de Baradit una promesa de alternancia de mando incumplida (por la que las fuerzas conservadoras esperan, en la sombra, una revancha histórica); pero, fundamentalmente, asegura la continuidad del proyecto Synco, motivo que constituye el otro gran eje sobre el que se asienta ese destino histórico chileno y latinoamericano.

Acaso solo es posible despejar qué es Synco, aunque sea parcialmente, haciendo un rastreo semántico atentísimo de las huellas que se rescatan en el propio texto. En la línea estética del cyberpunk hermanada con el futurismo, en un Chile cruzado por dirigibles que atraviesan el cielo como “cetáceos” voladores, Synco es: una “red interconectada y coordinada en tiempo real” (7), las “raíces” mismas que se esparcen por su suelo, ramificaciones en “tendidos (que) conectaron partes inertes (del) cuerpo productivo”, un “embrión bajo La Moneda (que) creció poco a poco, junto con los sueños de futuro del país”, “un sistema neurovegetativo” que se multiplica exponencialmente (83-84). Synco es “fuente de estabilidad económica

y productiva” (281-282), pero también una entidad viva y creativa que crece autónoma como la naturaleza y amenaza con ocupar su lugar. En términos aún más precisos, es una determinada potenciación de la naturaleza bajo la forma del *Dasein* técnico de un tiempo histórico: “un cuerpo que respira algoritmos y produce como la naturaleza produce” (84), “una máquina monstruosa horadando con púas metálicas la vagina de la tierra” (110), “un cáncer en el útero de la Pachamama” que pronto “penetrará todos los órganos del continente”, “una medusa maligna” (230) organizada (como el infierno dantesco) “en anillos y espirales descendentes” (111), “el bramido enloquecedor de un coito entre máquina y territorio, como enterrándole una sonda el Demiurgo a la Pachamama, inoculándole un virus entre las venas” (110). En síntesis: una bestia voraz que se alimenta de mano de obra y que extingue hasta la última reserva energética. Su logo, símbolo que desata reminiscencias teosóficas, es una estrella de ocho puntas: “un ojo que todo lo mira” (61), ya que Synco es un magma en donde descansa toda la información, un registro akáshico, “la biblioteca más grande del mundo” (268), “un dios hecho de cable y mente común, una colmena (que) establecerá la primera dinastía tecnológica del continente” (230).

Red orgánica y dinámica que funciona como la Naturaleza (*Heimat*), Synco es violenta amenaza extractivista que compite ontológicamente con esta, pero no solo eso. Por paradójico que suene, Synco es llamado mismo de la Naturaleza a mostrarse como ser-ahí

que se presentifica de forma técnica, como emplazamiento que amalgama hombre-máquina, naturaleza-técnica, creación-muerte violenta, fundando ontologías (más que nunca) manifiestamente híbridas. En la línea de la *Gestell* heideggeriana (aquella presentificación misteriosa del *Dasein* que es indiscernible de la técnica a partir del siglo XX) estamos ante un ser-ahí que nunca ha sido tan amenazante, presente y omnisciente, que nunca ha emplazado, modelado y objetivado tan brutalmente al sujeto, cuya subjetividad es indiscernible de la cadena de sollicitaciones violenta de los recursos de la naturaleza. Es la naturaleza desplegando su más radical pulsión de muerte, objetivándose ella en todas sus producciones o potenciaciones. Una promesa de futuro y porvenir que llega como desatada mutación, como errático peligro y amenaza extrema.

Baradit asume, con Heidegger, que este desocultamiento singular de la oscura Tierra (entidad del orden de la cosa informe) y su elaboración o venida a-la-presencia como apertura de Mundo nunca ha sido tan conflictiva y, sin embargo, inevitable. Es un sino o destino histórico de motivación incierta que el sujeto humano tan solo puede tratar de gestionar. Esa matriz oscura, esa nueva configuración de la Tierra en su posibilidad de desocultamiento como Mundo que es Synco, aloja en sí todo lo que es y al mismo tiempo muestra solo una parte; muestra y muestra que algo (o mucho) oculta, como sucede con toda realidad ondular de la que se recorta una *alétheia* real pero

siempre parcial. Por eso se manifiesta mediada por las irrupciones de ese personaje oblicuo y misterioso que es el comandante Proxy, el cual tampoco agota la potencia de Synco: su registro archivístico infinito e inasible ni sus significaciones polimorfos. Oscura y autoocultante como toda fuerza de la Naturaleza de la que todo ente es parte, los sujetos de la novela están anclados a ella por su pertenencia a la Tierra, de la misma manera que el pueblo alemán advertía la irrevocable convocatoria del llamado de la *Heimat*, o el ruso el de la *Obshina*, condicionante insoslayable de ese sujeto histórico que fue el siervo de la gleba. Gestionar la potencia de esa fuerza significa para Baradit ante todo *desromantizar* la Madre Tierra, y no solo derribar la Ley del Padre (o, más bien, la de su *Sombra*): pensar su naturaleza inclemente y exponer sus mecanismos.

Sin pretensiones de agotar el análisis de ese atentado a la sensibilidad lectora que es sobre todo la novela de Baradit, que se encuentra en su gesto provocador con el texto de Sanchiz, me interesa señalar algunas cuestiones generales para redondear. Al igual que sucede con las múltiples manifestaciones cercanas o participantes de la ciencia ficción y la distopía, es inherente a las ucronías el gesto de señalamiento profiláctico de derroteros e inadvertidas contradicciones que conducen a callejones funestos, que en este caso se complementa con la presentificación de un universo espectral que no claudica aspiraciones de eclosión a la presencia. En este sentido, darle cuerpo ficcional al fantasma, al tiempo que expone y

peligrosamente funda, significa también realizar una conjura en la que su energía pierde fuerza de trabajo. El fantasma que llama de forma acuciante es llamado a la presencia, invocado, pero también exorcizado.

La conciencia sobre nuevas ontologías de la naturaleza que se abren con el principio de entrelazamiento, por el cual se sabe que el estado de una partícula repercute, como diría Einstein, “fantasmalmente” sobre otras con las cuales no tiene contacto, supone admitir una imagen de universo dúctil y susceptible de plásticos reordenamientos. Desrigidizados los engranajes de la relojería de la atomística moderna, que caracterizaron (y aún caracterizan) nuestro sentido común sobre la materia, y asumidas otras potestades de la ficción que se refuerzan ante la relevancia que cobra el observador, habrá que visualizar la necesidad de agenciamiento y gestión de la *techné* (en este caso escritural) como artefacto de presentación y redistribución de nuestros nuevos mapas. En estos casos, lo productivo de la ucronía (o la literatura que explora la presentación de realidades múltiples) es que reabre melancólicamente el abanico del espectro para visualizar los derroteros sobre los que resulta vital imponer un necesario duelo. Antesala de cualquier reconfiguración topológica, la ficción ucrónica es laboratorio de una ciencia básica liminal a la reescritura de la historia por venir.

Obras citadas

- Adorno, Theodor y Max Horkheimer. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Traducido por Juan José Sánchez. Valladolid, Trotta, 1998.
- Agamben, Giorgio. *Estancias*. Traducido por Tomás Segovia. Madrid, Editora Nacional, 2002.
- Banfield, Ann. *La mesa fantasma. Virginia Woolf, Roger Fry, Bertrand Russell y el modernismo*. Traducido por José Luis Arántegui. Madrid, La balsa de la Medusa, 2016.
- Barad, Karen. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham, Duke University Press, 2007.
- Baradit, Jorge. *Synco*. Santiago de Chile, Ediciones B, 2009.
- . *La guerra interior*. Santiago de Chile, Plaza Janés, 2017.
- Braidotti, Rossi. *Lo posthumano*. Barcelona, Gedisa, 2013.
- Benjamin, Walter. “Tesis sobre la filosofía de la historia”. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica y otros escritos*. Buenos Aires, Godot: 2010.

- Bloch, Ernst. *El principio esperanza*. Vol. 1. Madrid, Aguilar, 1977.
- Born, Max y Albert, Einstein. *The Born-Einstein Letters*. London, The Macmillan Press, 1971.
- Capanna, Pablo. “La nariz de Cleopatra y el teniente Bonaparte”. *El Péndulo*, nº 12, 1986, pp. 36-43.
- De Certeau, Michel. *La escritura de la historia*. México, Universidad Iberoamericana, 2006.
- Del Percio, Daniel. *Soñar el Demonio: “utopías”, distopías y ucronías hitlerianas*. Buenos Aires, Miño y Dávila, 2019.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Traducido por José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti. Valladolid, Trotta, 1998.
- Dick, Philip K. *The Shifting Realities of Philip K. Dick: Selected Literary and Philosophical Writings*. Editado por Sutin Laurence. New York, Pantheon, 1995.
- Ferguson, Niall (comp.). “Introducción”. *Historia virtual*. Madrid, Taurus, 1998.
- Fernández L’Hoeste, Héctor. “On the Trail of the Murderous State: On the Latin American Alternate History”. *Peter Lang*

Companion to Latin American Science Fiction. Editado por Silvia G. Kurlat Ares y Ezequiel De Rosso. Berna, Peter Lang, 2021.

Fisher, Mark. *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires, Caja Negra, 2013.

Freud, Sigmund. *Psicología de las masas y análisis del yo. Obras Completas*. Tomo XVIII. Buenos Aires, Amorrortu, 1976.

García-Romeu, José. “Rupturas en las visiones de América: de la utopía a la ucronía”. *Babel. Littératures plurielles*, n° 26 (Renverser la norme: figures de la rupture dans le monde hispanique), 2012, pp. 197-214.

Hawking, Stephen y Roger Penrose. *La naturaleza del espacio y el tiempo*. Madrid, Debate, 2013.

Heidegger, Martin. “La pregunta por la técnica”. *Conferencias y artículos*. Traducido por Eustaquio Barjau. Valencia, Pre-textos, 1994.

———. “El origen de la obra de arte”. *Arte y poesía*. Traducido por Samuel Ramos. México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

- Kusch, Rodolfo. *El pensamiento indígena y popular en América*. Buenos Aires, Hachette, 1977.
- Lacan, Jacques. *Seminario XIV. La lógica del fantasma*. Versión crítica, establecimiento del texto, traducción y notas de Ricardo E. Rodríguez Ponte, para la circulación interna de la Escuela Freudiana de Buenos Aires.
- Ludueña Romandini, Fabián. *La comunidad de los espectros. Antropotecnia*. Buenos Aires, Miño y Dávila, 2010.
- Martinez, Luciana. *La doble rendija. Autofiguras científicas de la literatura en el Río de la Plata*. Buenos Aires, Prometeo, 2019.
- . “Sobre la anticipación en la literatura”. *Chuy. Revista de Estudios Literarios Latinoamericanos*, n° 12, 2022.
- Montoya Juárez, Jesús (2013). “Multiterritorialidad imaginada en la última narrativa uruguaya: a propósito de La vista desde el puente de Ramiro Sanchiz”. *Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, n° 8 (Argentina y Uruguay: lecturas del país vecino en la literatura rioplatense contemporánea (siglos XX y XXI)), 2013.

- Pestarini, Luis. "Las ucronías en la literatura argentina". *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXIII, n° 259-260, Abril-Septiembre 2017, pp. 419-428.
- Pérez, Martín. "Las dos caras de La Moneda". *Radar Libros. Página/12*, 1 de febrero de 2009.
- Prigogine, Ilya. *El fin de las certidumbres*. Traducido por Pierre Jacomet. Madrid, Taurus, 1997.
- . *¿Tan solo una ilusión? Una exploración del caos al orden*. Traducido por Francisco Martín. Barcelona, Tusquets, 1983.
- Renouvier, Charles. *Ucronía. La utopía de la historia*. Buenos Aires, Losada, 1945.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración: configuraciones del tiempo en el relato histórico*. Tomo 1. México, Siglo XXI, 2007.
- Russell, Bertrand. *Los problemas de la filosofía*. Traducido por Joaquín Xirau. Barcelona, Labor, 1991.
- Sanchiz, Ramiro. *La vista desde el puente*. Montevideo, Estuario, 2011.
- White, Hayden. *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Barcelona, Paidós, 2003.

Whitehead, Alfred North. *Science and the Modern World*. New York, Mentor, 1948.

Williams, Raymond. *La larga revolución*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2003.

Woolf, Virginia. “Jardines de Kew”, *Cuentos completos I*. Traducido por Micaela Ortelli. Buenos Aires, Ediciones Godot, 2012.

¹ Se trata del reconocimiento que Einstein finalmente confiere al controvertido principio de entrelazamiento (*entanglement*) en una carta dirigida a Max Born fechada el 3 de marzo de 1947 (Born y Einstein 157). >>

² Sucintamente, el “principio de entrelazamiento” da nombre a la constatación de que al emitir una descarga sobre un fotón se altera de forma instantánea la rotación (*spin*) de otros fotones con los cuales este no tiene contacto. En términos de construcción de un realismo, esto supondría admitir (al menos a nivel subatómico) una concepción organicista de materia interconectada; y no dividida en átomos ni regida por principios de localidad, según los cuales para la mecánica clásica un cuerpo podía ocupar un solo lugar en el espacio. >>

³ La explicación más clara de este fenómeno la da a mi entender Ilya Prigogine (*El fin de las certidumbres*), quien se vale del término “resonancia” que toma de Henri Poincaré para pensar las organizaciones de los sistemas dinámicos que caracterizan la mecánica de fluidos. En estos, cualquier partícula en posición inestable, sobre todo si se aproxima a valores críticos, desata una fluctuación que repercute en el campo completo por propagación de onda creando nuevas rutas de sensibles enlaces y comunicación, redistribuciones en torno a nuevos atractores de variado peso gravitatorio que afectan el espectro total de fluctuaciones futuras. Complementariamente, Prigogine aclara (*¿Tan sólo una ilusión?*) que esta dinámica de autoorganización en torno a variables estocásticas opera a nivel macro y (como describiera Poincaré a propósito de la radiación de la luz) a nivel cuántico; tanto en sistemas vivos (colonias de amebas, termitas, etc.) como en sistemas considerados no vivos (estructura de cristales, dinámica de gases, etc.). Lo que es más importante aun: bajo estas condiciones alejadas del equilibrio metaestable, la materia adquiere nuevas propiedades (a saber: “comunicación”, “percepción” y “memoria”) que reclaman pensar “un nuevo tipo de realidad” (*El fin* 218). >>

⁴ Mark Fisher también intuye la relación entre hauntología y teoría de los atractores (*Los fantasmas de mi vida* 45). >>

⁵ Lógicamente, para Derrida la *différence* espectral encuentra su génesis en el clásico desorden que caracteriza a la cosmovisión isabelina, en la que todas las esferas desde lo más trivialmente doméstico hasta lo político público se encuentran por relación de correspondencia afectadas. Su contraparte es el orden fundamentado en la política de intervención eugenésica que opera sobre el respeto estricto del número nupcial que Platón propone en la *República* (cfr. Fabián Ludueña Romandini). Sobre esta política eugenésica especula Baradit en varios de sus textos, en los que sus personajes (“policías del karma”) intentarán reparar las discontinuidades corrigiendo fechas de nacimiento. >>

⁶ Habría que precisar, aunque la distinción se encuentra implícita a lo largo del texto, la diferencia entre *el* espectro en singular (cuya enunciación en mayúscula prefiero por sus connotaciones sortear), como totalidad emparentada con la función onda del orden de lo nouménico, de *los* espectros en plural: tendencias latentes que forman parte del espectro, cuya inclinación a la presentificación se percibe a través de la eclosión de indicios o gestos mínimos sobre los cuales no es posible establecer un referente claro. >>

⁷ En un sentido estricto, existe una diferencia entre la ucronía (fundada en la especulación contrafactual a partir de un punto de Jonbar) y la mucho más compleja literatura de realidades múltiples, que se alimentará en el siglo XX de un espectro amplio de teorías provenientes de la cuántica. En las novelas aquí trabajadas los límites entre una y otra son por momentos difusos, por lo que se enuncian como sinónimos. >>

⁸ La forma ucronía en Argentina merece sin duda aproximaciones autónomas. Luis Pestarini traza un recorrido bastante completo por los antecedentes y las manifestaciones más actuales de la ucronía en el país, las cuales constituyen para él una “leve tradición” que se extiende a lo largo de “más de seis décadas” (“Las ucronías en la literatura argentina”, p. 421). Pestarini construye una línea que va desde los exponentes más claros, como “La trama celeste” de Bioy Casares y “El oro de Tiresias” de Angélica Gorodischer, pasando (entre muchos otros) por “ucronías puras” (2017 422) como *Buenos Ayres City* (1968) de Marcos Victoria; para finalizar destacando textos de Fogwill (*Un guión para Artkino*, 2008), Alejandro Alonso (1953, 2008) y Julio Simeran (*Argentinos... a vencer!*, 2012), que dialogan con contextos y relatos históricos fundantes de la realidad argentina. A esta línea debería agregarse al menos *La reina. El gran sueño de Manuel Belgrano* (2020) de Gabriela Saidón y la reciente *1959* (2022) de Alejandro Alonso. Pestarini también vuelve visible en su delimitación un grupo de textos argentinos procedentes del campo de la historia contrafáctica (*Ensayos sobre el movimiento obrero y peronismo*, de Juan Carlos Torre) o exponentes del periodismo de investigación cercanos a la novela de corte histórico (*El día que mataron a Alfonsín* o *El día que mataron a Cafiero*, de Dalmiro Sáenz y Sergio Joselovsky), cuya relación con la ucronía más claramente literaria queda por ser analizada. Un capítulo aparte merecería hacer un recuento digno de las manifestaciones de la ucronía en la novela gráfica argentina, del que se han ocupado aproximaciones críticas recientes (cfr. Fernández L’Hoeste). >>

⁹ Para Kusch, el sujeto de la cosmología amerindia no es un sujeto *yecto*, escindido de la naturaleza, como el europeo. Tampoco es un sujeto, como propone Kant, para el cual las inclinaciones afectivas sean meros estados sensuales caóticos, sino que estas son ordenadoras de la razón. La mayor afinidad del pensamiento amerindio respecto del europeo, Kusch parecería encontrarla en relación con Heidegger. El término aymará “*utcata*” encuentra equivalencia en el *Dasein* heideggeriano, entendido como ser que sucede en el acontecimiento histórico; en tanto el método fenomenológico se llevaría bien con la aproximación no conceptual a la experiencia que propone la cosmovisión andina. >>

¹⁰ Una de las aristas más perturbadoras de esta implicancia queda expuesta en la escena de incesto entre el protagonista y su media hermana en la novela de Sanchiz. No es casual que la novela que escribe Federico se titule *Desintegración*: ya no hay padre, ni hermanos, ni Nación, sino tan solo (*una*) materia redistribuible topológicamente. Se trata de una concepción de la realidad que se vuelve por momentos *heavy metal*, como la música que escucha a lo largo de toda la novela su hermana, y que amenaza con ponernos fríos como el acero; de ahí que el apellido de Federico sea “Stahl”. [.>>](#)

¹¹ “El territorio chileno pedía sangre durante los 70. De alguna manera, la historia habría cantado la misma canción con diferentes intérpretes”, dice Baradit en una entrevista citada por Martín Pérez en su artículo “Las dos caras de La Moneda”. [.>>](#)

SECCIÓN 4

**Genealogía y postcrítica.
Para una crítica literaria
posthumanista**

El eterno retorno de la filología: escenas mundiales y americanas

Desde hace algunos años por aquí y por allá se ha venido insistiendo en un retorno o renovación de la *filología*. En varias oportunidades se ha hecho el *racconto* de los calificativos que acompañan el retorno.^[1]

¿Qué es lo que retorna de aquella disciplina antiquísima que alguna vez fue considerada la ciencia del texto? ¿Cuál es el semblante de la filología en el presente? ¿Con qué imagen se nos presenta esa filología renovada que algunos llaman posfilología? Y, por último, ¿qué es lo que se juega en ese proceso de readquisición de la filología?

La primera parte de este trabajo se propone realizar un pequeño recorrido por el tópico del *retorno de la filología* en los estudios literarios, al tiempo que sintetiza los principales conceptos y movimientos críticos de esta filología que ha vuelto a la vida tras el “fin” de todo. Me enfrentaré con la dificultad de abordar la idea de retorno sin ofrecer antes un “origen” mítico o histórico de la disciplina, pero también a la incesante proliferación de trabajos que abordan el tema. Dos decisiones, entonces. Intentaré ir acercándome

a los “orígenes” de la filología a medida que presento algunos de los textos que considero más emblemáticos. Como este escrito tiene una pretensión de claridad, sistematización y difusión (más que de estudio o de investigación), a medida que avance en el recorrido iré señalando a pie de página caminos alternativos, igual de centrales e importantes a mi juicio, para que l*s lector*s puedan profundizar según sus intereses. Es un gesto acorde, creo: que aparezca lo marginado como *marginalia*. Será el caso de las filologías latinoamericanas, cuyo murmullo aparecerá intermitentemente. En la segunda parte presentaré también las nociones de anacronismo y arqueología como centrales para dicha disciplina y, por tanto, señalaré la tarea revisionista que se juega en la imagen de esta. Para finalizar, expondré un caso cuya revisión filológica es, todavía hoy, necesaria. Me refiero a José Lezama Lima, el filólogo.

Por último, me gustaría adelantar que a lo largo del trabajo iremos reconstruyendo una tradición filológica materialista caracterizada por crear métodos y modos de lectura que ponen en igualdad de condiciones analíticas lo verbal y lo visual, como lo textual y lo viviente. En esta serie también se podrá apreciar cómo las metodologías del montaje coinciden con prácticas arqueológicas, con apreciaciones anacrónicas y con teorizaciones que anticipan la imagen actual del retorno de la filología.

El tópico del retorno

Paul de Man inauguró el tópico en 1982 con su célebre texto “El retorno de la filología” que aparecerá en su también célebre libro *La resistencia a la teoría* unos años después.^[2] Para de Man, desde que la enseñanza de la literatura se convirtió en un campo académico autónomo “[...] se ha justificado como disciplina humanística e histórica, aliada pero distinta de las ciencias descriptivas como la filología y la retórica” (21). Sin embargo, como leer un texto nunca es meramente describirlo sino también establecer o determinar su significado, en la enseñanza de la literatura reside una función hermenéutica que la emparenta con la teología (22): el establecimiento de cánones y valores (estéticos, humanistas, éticos, morales). En ese sentido, su texto está atravesado por una coyuntura particular: de Man critica a la lectura y a la literatura como dispositivos de reproducción estético-culturales (que en su escenario institucional asocia con las disciplinas de Estética) y, así, propone retornar a la filología no en su carácter positivista (como ciencia que persigue una verdad del texto, sea histórica o lingüística) sino como un método de lectura que se preocupa más por las estructuras de producción de significado que por el significado en sí mismo.

De Man ejemplifica la extraña fórmula y recupera la experiencia personal del profesor Reuben Brower y su curso “Humanities 6” en la década del cincuenta, que proponía a los alumnos leer lentamente,

concentrándose en el lenguaje (retórica, estructuras sintácticas) y no en la interpretación hermenéutica o en la opinión. De Man da un paso más y asocia este método de lectura con el posestructuralismo, formulando una similitud “práctica”, ya que “el giro de la teoría se produjo como un retorno a la filología” (24). *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault, que justamente aborda la relación entre lenguaje y realidad, dice De Man, no se aproxima a la cuestión a través de una especulación filosófica sino, de manera más pragmática, a través de las innovaciones tecnológicas de las ciencias sociales y los filólogos. Incluso Jacques Derrida, en apariencia más “filosófico”, en *De la gramatología* destaca los poderes empíricos del lenguaje antes que los de la intuición y el saber. Y, por último, Nietzsche: cuando es recuperado en este tipo de escritos, aparece no tanto como el filósofo nihilista sino como el filólogo.

Es interesante lo que De Man plantea. Aunque, como dice Cuesta Abad, su “resistencia a la teoría tiene algo de sentimiento antifilológico”, infiltrado subrepticamente claro, bajo “el aspecto de una reacción antihermenéutica” (“Pasiones” 59).^[3] ¿Acaso leer no es producir sentido? El problema, en todo caso, es la noción de verdad o de universalidad que maneje esa práctica de lectura (llámese hermenéutica o estética). Y, por lo tanto, ninguna interrogación por la “estructura” de producción de sentido puede desentenderse de los sentidos producidos. Ninguna teoría puede juzgarse sólo por su método o postulados con independencia de los enunciados que

produce. Incluso, es más sensato un radicalismo inverso: solo hay teoría en la lectura, solo hay teoría en la escritura. La deriva es borgeana: En “Notas sobre (hacia) Bernard Shaw” dice el escritor: “si me fuera dado leer cualquier página actual —ésta, por ejemplo— como la leerán el año dos mil, yo sabría cómo será la literatura del año dos mil” (*Obras* 747). Sin embargo, esta enseñanza viene de dos filólogos, de la noción de “modos de leer” de Josefina Ludmer formulada en una clase de 1987 y de una noción similar convertida en interrogación por Daniel Link en 2003: *¿Cómo se lee?* Como puede advertirse desde los títulos, sin impugnar hermenéutica alguna, tanto Ludmer como Link ponen un énfasis especial en los modos, en el cómo de la lectura. Ya llegaremos a América Latina, volvamos antes al tópico de retorno, más bien ubicado en el escenario global, y el norteamericano en particular.^[4]

Sin aludir directamente a De Man, pero disputando el “retorno de la filología” desde el título, Edward Said también ha intervenido en el tópico del retorno para sostener que “una verdadera lectura filológica es activa; se trata de adentrarse en el proceso del lenguaje que ya está ocurriendo en las palabras y hacerlo desentrañar lo que puede estar oculto o incompleto o enmascarado o distorsionado en cualquier texto que tengamos ante nosotros” (59). Volver a la filología, para una de las figuras más representativas de la crítica poscolonial, implica afrontar un camino *revisionista* y *perspectivista*. Su método lejos está del árbol filogenético que la filología histórico-comparada heredó del

darwinismo, sino que se presenta como un análisis en contrapunto entre “el espacio de las palabras y sus diversos orígenes y despliegues en el lugar físico y social” (83). El término “contrapunto” atraviesa toda la obra de Said desde *Orientalismo* (1978). Si bien el crítico sostiene que se trata de una figura musical, Erich Auerbach —maestro de Said, eminente filólogo— define a la interpretación figural como una estructura contrapuntística en su artículo de 1938, “Figura” (publicado en español recién en 1998).^[5]

La filología para Said implica una revitalización del humanismo. Si en el pasado la cultura humanista y la práctica filológica fueron los ejes del más alto positivismo y consolidaron las narrativas de los nacionalismos coloniales, hoy sus técnicas “pueden criticar los orígenes y la coherencia con la misma facilidad con la que las construyeron” (Warren, “Introduction” 283). El retorno de la filología es, por tanto, pospositivista y poscolonialista. Se trata de la creación de un nuevo humanismo que, según Said, debe excavar el silencio, el mundo de la memoria, de los itinerantes, de los apenas supervivientes, de los lugares de exclusión e invisibilidad.

Cuánta distancia hay entre lo que retorna de la filología para De Man y para Said. Eso sí, podríamos señalar una coincidencia no menor: Foucault. Pero el eco de Foucault en la filología de Said nada tiene que ver con *Las palabras y las cosas*, sino que evoca *La vida de los hombres infames*. Ese Foucault que se acercó al archivo policial para encontrar lo que allí quedaba de vida, para comprender cómo la

vida de los marginales fue puesta en juego, pero también ejerció una resistencia a la muerte, chispa de vida que todavía centellea en los bordes y borraduras del archivo judicial. Pensar en este momento foucaulteano, no solo como anarchivístico sino como posfilológico, es crucial para comprender el aspecto más radical del retorno filológico y su impacto en nuestro presente.^[6]

En 1994 Michel Warren ya hablaba de una “nueva filología”, y por 2003 escribió su “Post-Philology” cuya traducción publicamos recientemente en *Chuy* (núm. 15, diciembre 2023). Antes de detenerme en las ideas de Warren —que propone pensar el futuro de la filología en alianza con los estudios contemporáneos de literatura y cultura— me gustaría señalar que ella es una medievalista que trabaja en Dartmouth College, es decir, una “auténtica filóloga”. Este señalamiento no es menor. ¿Quién calificaría a De Man o Said como “filólogos” en vez de “críticos” o “teóricos” literarios o culturales? ¿Por qué vemos a una medievalista como alguien más cercana a la filología? ¿Y por qué la visión de Warren, en tanto medievalista, posee cierto valor agregado?^[7] Y, finalmente, ¿cómo es que podemos pensar a Link o Antelo, a Kafka o Pasolini, a Benjamin o Barthes, a Schiller o Dante como filólogos?

El “retorno” de la filología no puede terminar de comprenderse sin un paneo general por los derroteros filológicos. Sin detenernos en las primeras menciones filosóficas a la filología (la platónica, como amor por la palabra/logos, pues *legein* es el ejercicio del *logos* en la

palabra), podríamos decir que el conflicto moderno de la filología supuso su reducción a filología clásica, es decir, a una ciencia del pasado o macrociencia de la Antigüedad [*Altertumswissenschaft*], lo que acabó por degradarla en ciertos espacios institucionales, convirtiéndola en herramienta de la Historia, de la Arqueología, de la Gramática Comparada, etc. ¿Recuerdan el *Curso* de Ferdinand de Saussure? En sus primeras páginas, el relato histórico de cómo la Lingüística General se independiza comienza nombrando, justamente, la filología de Wolf...

Más allá de los pormenores del asunto y de la diferencia de cada caso, podríamos decir que ese proceso inicia con Giambattista Vico, autor de *Ciencia nueva* (1725/1744), y August Wolf, el autodesignado filólogo [*studiosus philologiae*] en 1777, famoso por sus tesis homéricas de 1795.^[8] En ese proceso Nietzsche fue una gran voz disidente. Insistió en que la filología y la antigüedad clásica no eran cosas del pasado o mera materia de verdad histórica, sino algo que vivía todavía, que chisporroteaba en el presente y, por culpa de ciertos filólogos, la filología no era sino una máquina de generar falsedad (*Nosotros*, T. 18, 37, 49).^[9] Nietzsche fue el primero en hacer retornar a la filología con un semblante renovado, como *filosofía* (histórica, ética y estética).^[10] En *Homero y la filología clásica*, texto de 1869, leemos “philosophia facta est quae philologia fuit”. Más allá de que Nietzsche advirtiera en *Aurora* que en el origen no hay más que el disparate (es decir, la extrañeza de las cosas), el rechazo a

los planteos nietzscheanos fue categórico,^[11] y la filología clásica se institucionalizó bajo una máscara técnica y no teórica, ofreciendo las certezas para elucidar las leyes de la evolución de los pueblos a partir del examen del archivo de las lenguas (cf. Ennis, “Los tiempos”).^[12] Se cristaliza, así, la imagen del filólogo, a medio camino entre las lenguas y la historia, como una suerte de erudito universal especializado en la edición y en el comentario crítico de manuscritos (clásicos y luego medievales), al tiempo que se excluye la sensibilidad filosófica o poética del horizonte filológico.

Apenas un tiempo después de estos sucesos, y tal como Warren nos relata, ya para comienzos del siglo XX se producía una renovación de la filología a través de la “nueva filología”, institucionalizada con la creación de las revistas *Neuphilologische Mitteilungen* (1899), *Neophilologus* (1915) y *Studia Neophilologica* (1928). Complejicemos y ampliemos el escenario que arma Warren. Durante este mismo período, los estudiosos italianos formaron su propia “nueva filología”: Benvenuto Terracini fue uno de sus máximos exponentes, y en la década del cuarenta, exiliado en Argentina, ya hablaba de *Glottologia* (Bentivegna, *Benvenuto* 5, 31). Giorgio Agamben ha subrayado la confluencia entre filología y poesía en muchos de los intelectuales italianos.^[13] Un caso especial de filología es la “romanística” que, según Johannes Kabatek (“El hispanismo”), es una renovación propiamente alemana, y tiene que ver con un acceso al mundo de las lenguas romances no por el lado francés, sino por el lado

latinoamericano y español. Piensen en Hugo Schuchardt, Karl Vossler, Leo Spitzer, Ernst Robert Curtius o Max Leopold Wagner. En relación con el escenario francés, podríamos leer la polémica entre Picard y Barthes como una disputa entre la vieja filología y unos nuevos modos de leer que no osan llamarse (pos)filología pero que, efectivamente, lo son.^[14]

En la década del 40, el español José Ortega y Gasset comenzó a formular su “Axiomática para una nueva filología”, comparando a la “vieja” filología con el espectáculo de una espantosa mutilación de los cuerpos (textuales) y explicando la necesidad de comprender al lenguaje no solo como lengua sino también como situación y como gesto (*Obras* 729).^[15] Recientemente, se ha insistido en volver a leer a Unamuno como filólogo y vincular esa filología con sus ecos americanos: Bergamín en México, Mariátegui en Perú, Rosenblat en la Argentina (Bentivegna, “Unamuno”).^[16] Amado Alonso es uno de los máximos exponentes de la renovación filológica española, y el Instituto de Filología de la UBA, que creó Ricardo Rojas en 1923, lleva su nombre debido al impulso que le dio su gestión a partir de 1927 junto a Pedro Henríquez Ureña.^[17] En esa misma línea novomundana, podemos ubicar el proyecto de Alfonso Reyes;^[18] sin embargo, recién en 1947 aparece en México la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, editada por el Colegio de México, bajo la dirección de Amado Alonso y la secretaría de Raimundo Lida. Rafael Mondragón ha propuesto un panorama de constelaciones filológicas

en América Latina suscitados desde comienzos del siglo XX hasta entrados los años sesenta en 2019. Todas estas constelaciones filológicas suponen complejos flujos de migración y circulación, no sólo Norte-Sur y Norte-Norte, sino también Sur-Sur y Sur-Norte. Un caso especial es el de Andrés Bello.^[19]

Lo cuestión de este nuevo escenario, apunta Warren, es que ya para fines de los sesenta la “nueva filología” parece suponer “una unión de la lingüística y del análisis literario; una década más tarde, Mary Speer llamó a la revisión de las nuevas guías de edición una ‘defensa’ de la filología” (Warren, “Posfilología” 201). Si bien Warren señala la transición tecnológica hacia lo digital como un fenómeno que avivó las reflexiones filológicas (la digitalización de los manuscritos y la experimentación con métodos computacionales trastocó saberes de la filología clásica), también es cierto que el fervor o la fiebre archivística que viene suscitándose desde los años ochenta (la sombra de Foucault también llega hasta aquí), y que ha alcanzado cierto clímax en el presente, supone una generalización y radicalización de una de las preocupaciones filológica más centrales: la materialidad textual. Sumado a esto la acelerada digitalización del mundo y los recientes lanzamientos de Inteligencias Artificiales reinstalan otro gran problema filológico: la verdad, la transmisibilidad. Es, por consiguiente, cada vez más acertado y vigente el diagnóstico de “una crisis de lo que vive” y su tesitura filológica (Link, *Suturas*; Ette, “La filología”).

Apuntemos algunas conclusiones tentativas:

1) No hay algo así como “un” retorno de la filología. Como vemos, desde sus inicios institucionales modernos (Wolf, Vico) la filología está atravesada por una renovación constante que, podríamos sugerir, iniciaron los filólogos-filósofos-poetas (Nietzsche, Schlegel).

2) Hay, sí, “rupturas” y “tensiones”: entre la filología clásica y la filosofía, entre la clásica y la “nueva”; entre la poesía y la filología y, finalmente, entre la filología “nueva” y la fragmentación teórica que asociamos al posestructuralismo y al posmodernismo.

3) Hoy, después de esa fragmentación y dispersión de la teoría, la filología retorna tanto como una preocupación (a) por las “estructuras del lenguaje” (es decir, como preocupación tanto “teórica” como “práctica” por la ontología del lenguaje y su materialidad); como (b) por la relación entre las palabras y el mundo. Este último punto implica una reformulación radical de la preocupación filológica por la “materialidad”, ahora no solo textual, en la medida que involucra la ética-política de las lecturas y los comentarios, una sensibilidad al lenguaje como a sus efectos, una preocupación por la pedagogía y la enseñanza, por la vida y los cuerpos. Esta ampliación o reformulación de los intereses filológicos, que va desde el corpus textual (archivos, manuscritos, lenguas, textos) hasta el cuerpo que vive o sobre-vive (cf.

Link “Diagrama” en *Suturas* y Molina *Cuando amar*), es lo que la pone en una relación estrecha con la posibilidad de un nuevo humanismo, necesariamente post-humano.

En el final de su texto, Warren se detiene en *Las bodas de Filología y Mercurio*^[20] a fin de ofrecernos un origen alternativo de la filología que ilustra su semblante renovado en el presente. El texto es una sátira menipea sobre la organización del conocimiento humano en el siglo V (Trívium y Quadrivium). Su autor, Martianus Capella, fue un norafricano pagano establecido en Cartago, que ofició de “autor” de la educación medieval cristiana, del humanismo europeo y, de modo distante, de las artes liberales modernas. Popular en las escuelas carolingias, como señala Warren, su legado humanista sigue siendo objeto de disputa crítica.

En la alegoría de las bodas, Filología debe ser transformada de mortal a inmortal antes de que la boda tenga lugar: ella garantiza entonces la continuidad histórica mientras encarna el potencial de ruptura. Su doncella Geometría resulta de particular interés para la posfilología, porque ella es la “medidora de la Tierra” (*geometria*), una “viajera incansable” (“viatrix infatigata”) de porte masculino (“iure ut credatur mascula”) que describe al mundo conocido en su totalidad. Su descripción del mundo, además, sigue el legado de la Roma expansionista al hacer de Europa una fuerza geográfica menor, por poco literalmente provinciana. Geometría junto con Aritmética, Música y Astronomía conforman el *quadrivium*, y Gramática, Retórica y Lógica conforman el *trívium*. Filología y sus doncellas entonces aportan todas las

materias primas a la unión mientras que a Mercurio le corresponde interpretarlas. A partir de esta alegoría la crítica occidental ha heredado las metáforas de una hermenéutica activa y masculina y una presentación pasiva y femenina. La crítica moderna, además, se ha comportado como si la filología y la hermenéutica se hubieran divorciado hace tiempo, sin tener nada que ver la una con la otra, dado que cada una persiguió propósitos mutuamente excluyentes. Quizás ahora podemos imaginar una reunión transgresiva y multirracial: casados nuevamente (las instituciones y las tradiciones aún delimitan las prácticas críticas hasta un punto), Filología se acuesta con cualquiera, mientras que Mercurio prefiere dragarse. No siempre están contentos el uno con el otro, pero sus hijos son hermosos. (“Posfilología”, 220-221)

Me parece fascinante el movimiento de Warren, en la medida que encuentra no en la pedagogía grecolatina sino en la medieval una imagen pagana de la filología, es decir, un origen alternativo (invisibilizado, claro) que ha sobrevivido como una auténtica *Nachleben*. La *Alegoría de la primavera* de Botticelli es quizás su momento de supervivencia más alto (es decir, más invisibilizado y, paradójicamente, siempre a la vista) y, de diversas maneras, resuena en nuestro presente.^[21] A fuerza de simplificación podríamos decir que, en el presente, el retorno de la filología viene experimentándose e imaginándose no ya como una ruptura sino como una reconciliación entre ciertos elementos antes separados, marginalizados e, incluso, invisibilizados. El más importante es la unión de la Hermenéutica con la Filología. Si la filología es el arte de leer lentamente, como repetía

Roman Jakobson, que repetía a su vez a Nietzsche,^[22] entonces “la posfilología es la lectura que te puede dar un dolor de cabeza: los centros se desplazan constantemente, las paralelas se cruzan, los orígenes se dispersan y la política pesa mucho” (Warren 220). Es decir, la posfilología es un arte de lectura que consiste en la multiplicación de series; en la excavación de las múltiples capas que atraviesan los textos; en la proliferación, superposición y ralentización de los tiempos (históricos y de lectura); en una sensibilización por todo tipo de materialidades textuales; en una atención, más allá del peso, al sentido sociopolítico de los enunciados.

Ahora bien, esta posfilología no solo se propone abordar las obras y vidas marginales. En 2010, Warren publicó un libro colectivo titulado *Relating Philology, Practicing Humanism*. El “practicando humanismo” se apoya en Said, mientras que la idea de una “filología relacional” se elabora a partir de Eduard Glissant. Tanto Said como Glissant se han formado en las obras de grandes filólogos románicos como Erich Auerbach y Ernst Robert Curtius.^[23] Una filología relacional implica, dice Warren siguiendo a Glissant, una imaginación teórica que considera a los libros que funcionan como un monolito de saber, y por lo tanto que son concebidos como “invariables”, no como la fundación de un “absoluto”, sino como una materia que conserva un lenguaje poético capaz de avivar la imaginación planetaria.

Nótese cómo este último argumento desarma el prurito hermenéutico que manifestaba De Man. La dualidad de la filología no reside, entonces, entre una atención por las estructuras del lenguaje versus los sentidos que esas estructuras producen, sino en los efectos de una práctica de cara tanto a la positividad como a la negatividad. La filología, dice Warren, crea y desmantela la coherencia, estabiliza y desbarata la tradición, multiplica y singulariza, arraiga y pone en errancia (*racine* y *errance* son los términos que usa Glissant en su *Poétique*). Tal oscilación protege a la filología de ser reducida a una disciplina obsesionada por los orígenes únicos, las genealogías continuas, las teleologías históricas, los sistemas lingüísticos coherentes, las jerarquías estables, etc.

La filología, por lo tanto, como un conjunto de técnicas para determinar las formas verbales, las identidades genéricas, y los legados históricos, se revela como cualquier cosa antes que *pre-hermenéutica*. Cito a Warren:

En lugar de preceder a la interpretación, la filología trabaja a través de complejos parámetros teóricos y culturales. Simultáneamente descriptiva y creativa, la filología representa la cultura en el nivel microlingüístico. Al sostener tanto la especificidad histórica como la comunicación transhistórica, ayuda a distinguir entre idiosincrasias locales y puntos comunes más amplios. De esta manera puede desafiar los supuestos básicos sobre los textos fundamentales (como *Beowulf* o *La Divina Comedia*), que tan a menudo desempeñan papeles sobredeterminados en el teatro del humanismo literario.

Al desestabilizar fundamentos aparentemente seguros, la filología puede apoyar la elaboración de humanismos más ágiles. (286, traducción propia)

Destaquemos esta preocupación por un “humanismo ágil”. El término no alude tanto al conjunto de saberes antropocéntricos que generaron todo tipo de universalizaciones (sobre lo humano, sobre la verdad, sobre la belleza, sobre la historia y los textos), como a la idea del humanismo en tanto *Bildung*, es decir, una pedagogía acorde al estado de los saberes del Hombre. Ahora bien, al declinar las ideas positivistas de saber y reemplazar la preocupación de lo Humano (o el Hombre) por lo *viviente*, se declina también la epistemología moderna de la *Bildung* (crítica que tempranamente y sin demasiados frutos emprendió Carl Einstein, cfr. Antelo, *Archifilologías*, “Introducción”).

Las “palabras” (y en general: el lenguaje, la lectura, el texto) han ejercido un rol decisivo en la definición de lo humano y en la configuración de una pedagogía en torno a ese “humanismo”. El filólogo no solo es “la persona que ama las palabras”, dice Werner Jaeger citando a Frínico (poeta ateniense contemporáneo de Esquilo), sino aquel que “se interesa por la formación Humana” (*Paideia* 9). En esta antiquísima definición del filólogo no solo como amante de las palabras y como pedagogo sino, sobre todo, como humanista reside el núcleo duro de la *paideia* griega o la *humanitas* latina: “la palabra, el sonido, el ritmo y la armonía, en la medida que actúan mediante la

palabra y el sonido o mediante ambas, son las fuerzas formadoras del alma” (*Paideia* 20). Nótese, por último, el carácter multimedial de esta filología antigua que resuena como nunca en nuestro presente.

Tempranamente, en su *Infancia e historia* (texto publicado en 1978 por Einaudi, traducido al castellano recién en 2001 por Silvio Mattoni), Giorgio Agamben definió la tarea de la filología no ya como una “destrucción de la tradición, si bien necesaria, sino más bien como una ‘destrucción de la destrucción’ donde la destrucción de la transmisibilidad, que constituye el carácter original de nuestra cultura, sea llevada dialécticamente a la conciencia” (202). Explica Agamben que en nuestra cultura, “que no dispone de categorías específicas para la transmisión y la exégesis espiritual, siempre se le ha encomendado a la filología la tarea de garantizar el carácter genuino y la continuidad de la tradición cultural. Por todo ello, un conocimiento de la esencia y de la historia de la filología debiera ser la condición preliminar de toda educación literaria” (203). Subrayo la necesidad/deber pedagógico que señala Agamben.

Frente a la confusión e indiferencia que reinan en la filología, continúa el filósofo italiano, esa tarea se dificulta. Por ejemplo: “las vanguardias literarias y artísticas, que indudablemente son una forma de filología [...] se clasifican dentro de la historia del arte y de la literatura, mientras que estudios que son indudablemente obras de poesía siguen adscribiéndose a las ciencias humanas y filológicas” (203-4). Dado que la filología nunca se constituyó como disciplina

rigurosa y que los poetas fueron los que sintieron la necesidad de convertirse en filólogos –“en la época helenística con Filitas y Calimaco, en el primer humanismo con Petrarca y Poliziano, en el romanticismo con Friedrich Schlegel” (204)–, dicha tarea está pendiente. Para Agamben la filología (clásica o positiva) nunca se ocupó de “la transmisión material de los textos” sino que reivindicó tareas técnicas o específicas (la enmienda o corrección, el comentario o la conjetura), lo que revela su situación particular y problemática “entre verdad y transmisión, entre contenido fáctico y contenido de verdad” (204). La tarea de la filología es, así, la abolición “de la separación entre la cosa transmisible y el acto de transmisión, entre escritura y autoridad” (204). Se trata de una tarea que, según Agamben, los poetas modernos procuraron realizar en vano:

desde Blake hasta Rilke, desde Novalis hasta Yeats, ya existe, y es una filología consciente de sus deberes (por filología nos referimos aquí a todas las disciplinas crítico-filológicas que actualmente se denominan, con cierta impropiedad, “ciencias humanas”). Poesía y filología: poesía como filología y filología como poesía. Por supuesto, no se trata de invitar a los poetas a que hagan filología ni a los filólogos para que escriban poesía, sino de situarse con respecto a ambos en un lugar donde la fractura de la palabra que divide poesía y filosofía en la cultura occidental se vuelva una experiencia consciente y problemática, y no un alejamiento avergonzado. No pensamos solamente en autores como Benjamin o Poliziano, Calímaco o Valéry, que son tan difíciles de clasificar en una categoría precisa, sino también en aquellos poetas como Dante y el autor del Zohar, Holderlin

y Kafka, que en diferentes situaciones culturales convirtieron el apartamiento entre verdad y transmisibilidad en su experiencia central. Dentro de la misma perspectiva, deberá reservársele una atención muy especial a la traducción, considerada como acto crítico-poético por excelencia. (205)^[24]

Este es el punto más alto del planteo de Agamben. La tarea de la filología no es una mera post-crítica lúdica, sino situarse en un punto común respecto de la problemática radical que supone la verdad y la transmisibilidad. La filología por-venir deberá ser una “disciplina de la interdisciplinariedad”, donde converjan todas las ciencias humanas con la poesía y cuyo fin sería la “ciencia general de lo humano” (206) y supondrá, por lo tanto, otro tipo de comunidad, de pedagogía y de antropología.

La posfilología, entonces, es un índice que señala cierta sedimentación en el presente de las transformaciones teórico-críticas-poéticas de los últimos siglos y del siglo XX en particular. La filología del presente es post-fundacional y, por lo tanto, una de sus principales tareas es la deconstrucción de todos los teatrillos del Humanismo que ella misma contribuyó a forjar. Si la filología es lo que hizo a *Beowulf* inglés, a la lírica temprana francesa y a Dante italiano, la posfilología relacional que aviva la imaginación mundial bien podría hacer a Kafka argentino,^[25] a Copi un argentino de París,^[26] a Bellatin musulmán-sufí y huaco a la vez.^[27] No hay naciones literarias sino mil pequeños *mundillos*.^[28] Si la filología

contribuyó a reificar la idea de singularidad de la voz humana, la posfilología se propone escuchar el canto de la tierra o, como dijo Lezama, lograr que las piedras hablen. No hay Hombre sino mil pequeñas criaturas. Se trata, por lo tanto, de un proceso donde lo que se encuentra en juego es la vida misma y el mundo.

Anacronismo, arqueología y secuestros: la vida posfilológica

Walter Benjamin sostenía que una imagen dialéctica es algo que relampaguea y puede ser captado en el instante de su cognoscibilidad. En Benjamin la imagen no es meramente del orden visual sino de lo legible en potencia, y con repasarla sucintamente se podrá apreciar que constituye toda una filología.

La imagen no tiene más índice histórico que el de un punto de lectura, el tiempo-ahora, lo que nos permite retener de la imagen solamente el *ahora de su cognoscibilidad* (*Libro de los pasajes* N 3, 1). Es decir, las imágenes valen menos por su pertenencia a un tiempo, que por exponer la manera en que fueron leídas o la forma en que funcionaron en un determinado tiempo (incluso póstumo). La historia no es más que la historia de la lectura de las imágenes: “la historia se desintegra en sus imágenes, no en cambio en historias” (N 11, 4). La imagen, por tanto, se opone al flujo o a la lógica temporal. El

tiempo es continuidad: el Presente pasa hacia el Pasado. En cambio, la imagen hace que el pasado (*lo sido*) aparezca como un relámpago en el ahora (el presente) para formar una constelación, es decir, un sentido que se produce por montaje asociativo. La imagen es una dialéctica en suspenso: no un curso, no una continuidad, sino una discontinuidad en el ahora (N 2 a, 3). Y este suspenso, que es la detención del pensamiento, implica una acción política: poder cambiar el curso de la historia y, con ello, de la vida. Finalmente, la imagen dialéctica es una cesura en el movimiento del pensar (N 10 a, 3; esta misma idea atraviesa de par en par *Sobre el concepto de historia*). Es decir, la imagen es el elemento donde se cifra la posibilidad del cambio y, por lo tanto, se diferencia de la palabra (o mejor, de la la narración) que es el elemento donde se fija la conservación —incluso en el mejor de los sentidos—. Por eso “¡Necesitamos historia!” dice Nietzsche, y Benjamin lo reescribe en la tesis XII de su ensayo sobre el concepto de historia.

Como podrán apreciar, la filología de la imagen de Benjamin (también de cuño nietzscheano) se propone excavar no ya en busca de una verdad del texto o del mundo, sino apenas para hacer la experiencia de esa arqueología, exponiendo las capas que hubo que atravesar hasta llegar a lo sepultado, y mostrando no el recuerdo sino “la imagen de quien recuerda” (Benjamin, “Excavar”). Esto implica,

por lo tanto, entrar en contacto con lo viviente (y su materialidad) y recuperar la experiencia de aquello invisibilizado o silenciado que, sin embargo, sobrevive y chisporrotea.

Quiero componer una serie de escenas “filológicas” (es decir, arqueológicas y anacrónicas) a efectos de ilustrar cierto arco de lo que podríamos entender como vida posfilológica y, a su vez, reflexionar sobre la potencia de la excentricidad de las experiencias latinoamericanas.

Podemos pensar la vida posfilológica a través de dos términos, por lo menos: la sobrevida y la forma-de-vida. Por cuestiones de extensión, abordaremos sólo el primer término, *Nachleben* (sobrevida o vida futura) y el carácter anacrónico de esa sobrevida. El exponente más conocido de esto sería la filología visual de Warburg.^[29] Una profunda reflexión sobre estas experiencias decisivas para toda la tradición del montaje puede leerse en *Signatura rerum* de Agamben (o en Didi-Huberman). Pero también la sobrevida de las imágenes puede apreciarse en innumerables experiencias artístico-culturales, por ejemplo, la de Jackson Pollock que recupera la pintura de arena de los indios pueblo de Oraibi en su *action painting* y sus *drippings*.



Fig. 1. Jackson Pollock, *Mural*, 1943. Óleo y caseína sobre lienzo.
243 cm × 604 cm.

Locación: University of Iowa Museum of Art.

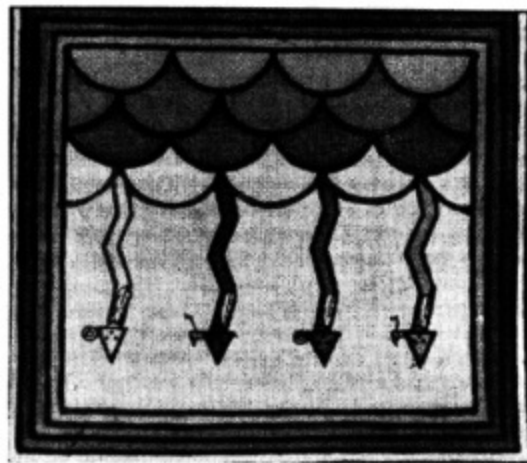


Fig. 2. Rayos con forma de serpiente dibujados en la arena

Fuente: Warburg, *El ritual de la serpiente*, fig. 20, p. 47

Pero la potencia de la pintura de Pollock va aún más allá en su anacronismo. Ante ella, Georges Didi-Huberman no experimenta la supervivencia de los saberes de pueblos ancestrales, sino aquello que

había permanecido invisible/ilegible en el mismísimo Renacimiento, por ejemplo, en *La virgen de las sombras* (1436) de Fra Angelico. Debajo de la pintura figural, pero a la altura de la vista, vemos una serie de frescos extrañamente manchados (*tache* en el original y difícil de traducir): “un fuego de artificio coloreado que lleva incluso la huella de su aparición originaria (el pigmento que fue arrojado a distancia, como lluvia, en fracción de instantes...” (Didi-Huberman, *Ante* 32).



Fig. 3. Corredor septentrional del Convento di San Marco (Florencia), donde se encuentra *La Madonna delle Ombre* (hacia 1440-1450) de Fra Angélico.



Fig. 4. Detalle del mármol en la parte inferior izquierda de *La Madonna delle Ombre* (hacia 1440-1450).

Una vez percatado el descomunal detalle omitido por la historia del arte, se pregunta Didi-Huberman: ¿en qué condiciones un objeto, o un cuestionamiento histórico nuevo puede, asimismo, emerger tardíamente en un contexto tan conocido y tan, por así decirlo, “documentado”, como es el Renacimiento florentino? ¿Qué es lo que, en la historia del arte en tanto orden discursivo, pudo mantener tal condición de enceguecimiento, tal voluntad de no ver y de no saber? ¿Cuáles son las razones epistemológicas de semejante negación —la negación que consiste en saber identificar el menor atributo iconográfico y, al mismo tiempo, no prestar la menor atención al pasmoso fuego de artificio coloreado que se despliega justo debajo en

una superficie de tres metros de ancho y un metro cincuenta de altura? Didi-Huberman huye del historicismo de la iconología (lo que equivale a nuestra filología positivista), para realizar una maniobra posfilológica: explorar vía el archivo la memoria con la que está cargada dicha imagen: la supervivencia del pensamiento del neoplatónico Seudo Dionisio Areopagita comentado por Tomas de Aquino, Juan Escoto Erígena y Alberto Magno a propósito de los mármoles manchados, lo que lleva a leer en la imagen una representación no-mimética aunque figurativa (el misterio de la encarnación de la palabra de Dios como lo no configurable en la figura) y, por lo tanto, su desenvolverse abstracto. Esto es: con formas abstractas la pintura de Fra Angelico representa algo concreto, no lo divino sino su contemplación.

En síntesis: enfrentarse a lo silenciado o ensombrecido es una tarea posfilológica, y el “anacronismo de las imágenes” (sean estas visuales o verbales) no es un punto de llegada sino de partida, un puntapié inicial que, atravesando el dolor de cabeza de la lectura posfilológica, nos debería servir para multiplicar las series y excavar (atravesando las materialidades textuales, recurriendo a todo tipo de saberes y experiencias).

Antelo señala en su ya citada “Introducción” al dossier *Filologías latinoamericanas* que el volumen *World Philology* (editado por Pollock, Elman y Chang en 2014), al tiempo que globaliza la disciplina excluye del escenario filológico mundial cualquier estudio sobre

literatura latinoamericana. En ese sentido, el dossier coordinado por Antelo para *Chuy* se propone como una contribución a cierto estado de vacancia. Pero sería apresurado aceptar una supuesta no abundancia filológica latinoamericana. Intuyo que por modestia Antelo no menciona su propia obra: lo que a partir de 2013 él mismo comenzó a llamar “Archifilologías”, pero que se encuentra presente, desde siempre, como una práctica de lectura an-archivística dispuesta a hacer una experiencia radical del entre-lugar y de la excentricidad de la modernidad latinoamericana.

Al encontrar a Valle Inclán incrustado en una ficción de Carl Einstein, Antelo desbarata el archivo o, mejor: lo anarchiviza, interrumpe su función nomencladora, lo abre al mundo [...] lo que Antelo va proponiendo en sus intervenciones son los hitos de una archifilología según la cual “modernidad” y “América latina” se presuponen: no hay una modernidad más allá de la modernidad latinoamericana (no hay Nietzsche sino como efecto de la generación del 37, no hay *Voluntad de saber* sino como consecuencia de la antropofagia tupí-guaraní, no hay Caliban sino en Ariel). No hay eurocentrismo, sencillamente porque no hay centrismo (sino excentricidad). Como América latina, la modernidad es excéntrica (y viceversa). (Link, “Raúl Antelo” 200) ^[30]

Frente al gran proyecto de pensar la excentricidad de la modernidad latinoamericana, Antelo está bien y bastante acompañado. Se trata de un movimiento crítico general del que participan muchos (filósofos-filólogos-poetas) que han ido apareciendo en este texto en relación

con el problema de los modos de leer (Ludmer, Link), la reflexión de la filología como crisis de lo viviente o ciencia de la vida (Link, Ette), y las diversas contribuciones al revisionismo y a la transmisión filológicas (Bentivegna, Degiovanni, Ennis, Mondragón, Rodríguez Freire, Ruvituso), la lista es larga... [31]

Pero este fenómeno no solo es propio de nuestro presente, hay en la filología latinoamericana del siglo XX movimientos anacrónicos, arqueológicos y post-fundacionales de todo tipo. Quizás el más icónico —justamente porque define la imagen misma de América Latina— es el realizado por Haroldo de Campos en 1989 al escribir *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*, el texto que se propuso denunciar la exclusión del barroco de la historicidad literaria brasileña, en particular de la obra primera de Antonio Cândido (*Formação da literatura brasileira* de 1956). Lo que denuncia De Campos es mucho más que “el secuestro” del Barroco, se trata de toda una epistemología. En primer lugar, De Campos sitúa la cuestión del origen del barroco novohispano en Gregório de Mattos, Sor Juana, Juan del Valle y Caviedes, Hernando Domínguez Camargo, pero ya antes señala que el manierismo de Luís Vaz de Camões es precursor del barroco de Góngora y de Quevedo. Así, al origen hispano del barroco americano le añade el origen lusitano del barroco español. En segundo lugar, en la intervención se juega un movimiento ya posfilológico: mientras Cândido postula un comienzo del “sistema literario” brasileño

(ubicando en 1750 el origen de una teleología), De Campos propone un comienzo anacrónico (construido desde el presente, es decir, desde la propia experiencia poético-filológica concretista) que desencadena una serie abierta, no acumulativa, disgregada y episódica. Es lo que Lezama Lima llama *causa retrospectiva* por la década del cincuenta —antes de que Didi-Huberman hablara de anacronismo—, y antes de que Severo Sarduy, autodefinido como heredero lezamiano, hablara de *retombée* dos décadas más tarde.^[32]

La expresión americana de 1957 está llena de causas o imaginaciones retrospectivas. Es más, podríamos decir que *La expresión* es un eco anticipado de *O secuestro do barroco* de De Campos.^[33] En la medida en que para Lezama el Barroco “histórico”, el del siglo XVII expresado en Sor Juana y en Carlos Sigüenza y Góngora, es *el* hecho americano debido a la fuerza con la que resuena no solo en las artes sino en el paisaje americano, en el sustrato multiétnico de los pueblos y en las florecientes sociedades americanas. Es decir, Lezama encuentra el Barroco en todas partes: a) en la exuberancia (barroca) de la naturaleza americana (algo que le llega a Rubén Darío en su contemplación de la Floresta da Tijuca), b) en el carácter “barroco” del sustrato artístico indígena y afro-mulato, afecto a la complejidad, al lujo ornamental, a lo emblemático, a lo ritual (pensemos en la Iglesia de San Lorenzo de Carangas adjudicada

al Indio Kondori o en las esculturas del Alejaidinho en Ouro Preto) y c) en el “barroquismo” correspondiente a una sociedad nueva, hecha de superposiciones, mezclas y asimilaciones étnicas y culturales.

Mientras la historiografía de corte nacionalista fijaba en el Romanticismo los orígenes de las literaturas nacionales o regionales, Lezama le atribuye al Barroco (y su resonancia en el presente, el neobarroco) una potencia que hoy diríamos decolonial, en la medida en que antes de cualquier Independencia carga con un sentido revolucionario como “arte de la Contraconquista”. No se trata solo de una apropiación, sino de una metamorfosis al cuadrado. Así como Deleuze habla de la superioridad de la literatura anglosajona, nosotros podríamos hablar con Lezama sobre la superioridad del Barroco americano. Así como Didi-Huberman denuncia lo invisibilizado en el Renacimiento florentino, Lezama y luego De Campos han expuesto lo invisibilizado o secuestrado en el Barroco que es, en efecto, el Renacimiento americano, la singular fuerza de la imagen de América Latina.

En *Un arte radical de la lectura*, Rafael Mondragón dice que “no hay filología, sino filólogos”, para deconstruir la imagen de la filología como una disciplina cerrada o que fue cerrándose con el correr del tiempo. Dicha imagen es, por tanto, un error o sesgo del Norte Global, pues los filólogos latinoamericanos fueron precursores en desescolarizar y desprofesionalizar la investigación: en la medida que no eran solo investigadores sino profesores, militantes, organizadores

de tertulias, periodistas, traductores, animadores culturales, etc. Resulta estimulante la idea, pero imaginen mi sorpresa cuando veo que en una lista que va de Pedro Henríquez Ureña a Ángel Rama, pasando por Mariátegui, ni siquiera se nombra a Lezama Lima, que además de ser muchas cosas fue poeta. Y, ya sabemos, la poesía es *prima filología* (Agamben, Hamacher, Antelo). El nombre “Lezama Lima” aparece en el libro de Mondragón tan solo cuatro veces, dos de ellas a pie de página.

Esta ausencia de Lezama Lima en un libro sobre las “constelaciones filológicas latinoamericanas” no hace más que confirmar una intuición que he tenido hace un par de años producto de una sugerencia. El 26 de febrero de 2022 —así consta en mi archivo de Word—, Daniel Link, director de mi tesis doctoral, me devuelve corregido el manuscrito, y entre sus lúcidas observaciones me señala: “Lo de la vida de las imágenes sería mejor traerlo de Lezama...”.

¿Por qué excluía a Lezama de ese pequeño panteón “teórico”, constituido en su totalidad por figuras del norte global? Como Didi-Huberman frente a Fra Angelico, entendí de súbito el anacronismo que se me presentaba: cada una de las postulaciones sobre la imagen a las que yo recurría habían aparecido con insistencia en la obra del escritor, poeta y ensayista cubano.^[34] Conocía parcialmente la obra de Lezama, es decir, podría haber dicho “lo mismo” pero con Lezama,

y sin embargo no lo hice. ¿Será que inconscientemente veía más autoridad en unos nombres que en otros? Para decirlo en criollo, ¿estaba *ninguneando* a Lezama?

Una vez terminada la tesis, me di cuenta de que no podía dejar de pensar en el asunto. Y robándole un término a *Suturas* de Link, me pregunté: ¿habría algo así como una *filología de la imagen* archivada en Lezama Lima? Digo, invisibilizada u olvidada por la crítica y por los lectores. Descubrí y sigo re-descubriendo que la intuición es acertada.

Gustavo Guerrero se ha quejado de que debería valerle a Lezama el reconocimiento de un “clásico”, pero para comienzos del siglo XXI, Lezama se ha traducido poco al inglés, son pocas las reediciones de sus obras en América Latina, y la circulación de sus textos se encuentra prácticamente circunscrita a un ámbito académico. En Francia, la obra literaria de Lezama —gracias a Cortázar y Sarduy— fue leída y difundida quizás con más atención, cuidado y rapidez que en la propia lengua castellana. Hace un poco más de dos décadas, en un homenaje a Lezama en París, Jacques Henri sostuvo que el escritor habanero sigue siendo todavía un “célebre poco o mal conocido” (“José”). Otros van más lejos y dicen que lo que sucede con Lezama es “un abandono insostenible” (Aullón de Haro, “Los escritos” 38).

Lezama publica *Analecta del reloj* en 1953; allí “Las imágenes posibles” (conferencia dictada en 1948 en la Sociedad Lyceum) formula que “el testimonio del no ser [...] va saltando a una concepción del mundo como imagen”, y postula a la imagen como “una ruptura sin nemosine de lo anterior” y al cuerpo como imagen en la medida que “el cuerpo al tomarse a sí mismo como cuerpo, verifica tomar posesión de una imagen” (*Escritos* 53). ¿Se escucha *ahora* lo que dice Lezama? Esta temprana postulación de la imagen pone a Lezama en relación de contemporaneidad nada menos que con Walter Benjamin y Aby Warburg, e incluso podemos leer ya en Lezama lo que sería formulado como “semejanza cadavérica” por Maurice Blanchot recién en 1955 (“Dos versiones de lo imaginario”, *El espacio literario*). Se trata de una tesis en la que está concentrado el núcleo duro de la filología inter-medial e inter-disciplinaria que estuve presentando. La imagen es *encarnación* (su devenir material o medial), pero su necesidad de *revelación* la convierte en un hecho del lenguaje. Si despojamos a este enunciado del catolicismo heterodoxo que lo envuelve, es bien audible en esta idea un eco de Benjamin, quien en sus montajes trató a los elementos teórico-verbales como imágenes —“Nada que decir. Sólo mostrar” (*El libro* N 1a, 8)— y a los elementos pictórico-visuales como “literarios” (*El libro* N 2, 1 y *Obras* 403 y ss.).

Preocupaciones semejantes aparecieron tempranamente y con insistencia en la obra de Lezama Lima. En sus primeras poesías, como en los ensayos de la década del cuarenta, comienza a germinar lo que terminará por publicarse en los años cincuenta, en *Analecta del reloj* (1953) y *La expresión americana* (1957).^[35] Desde allí hasta *Las eras imaginarias* (1971) o “Imagen de América Latina” (1972) el problema vuelve con insistencia. Para Lezama la “imagen” no se reduce a una construcción cultural determinada —como la de América Latina—. En la medida en que una cultura puede extinguirse sin destruir las imágenes que produjo (“Imagen” 462), la “imagen” debe entenderse como una posibilidad de supervivencia o una potencia superviviente. El ejemplo del cubano es una “jarra minoana”, elemento proveniente de una cultura extinta de la que se sabe más bien poco, pero que sin embargo “podemos, por la imagen, sentir su vivencia actual, como si aquella cultura estuviese intacta en la actualidad” (463). El “minotauro” sobrevivió como imagen, y el mito no es más que una lectura cretense (es decir, creada por una civilización siguiente a la minoica) que actualizó (interpretó, leyó) esa imagen superviviente.

La cultura supervive, en efecto, pero lo que sobrevive de ella no es lo mismo que ha muerto. Lo que sentimos “por la imagen” es una supervivencia actual. La imagen es para Lezama Lima una vida, una sobre-vida. Es, incluso, lo que asegura la redención de una cultura: que no se pierda, que se salve y, más aún, que se *readquiera*.^[36] En

ese sentido, la *imago* es la posibilidad misma de toda historia como de toda vida, y constituye la base de una historiografía anti-historicista e, incluso, an-arcaica pues sobrevive a sus propios archivos, a cualquier *arché*. Es lo que Lezama Lima definirá como *era imaginaria* (1971) pero que ya aparecía en 1957 como un programa futuro: “establecer las diversas eras donde la imago se impuso como historia” o del “cuadro de una humanidad dividida por eras correspondientes a su potencialidad para crear imágenes”, pues de la imagen “depende la verdadera realidad de un hecho o su indiferencia e inexistencia” (*La expresión* 58–59).

Estas precisiones interpelan una tradición filológica materialista (verbal y visual) tanto en lo que a sus bases teóricas respecta, como a sus postulaciones metodológicas. Es decir, no es forzado percibir en las reflexiones de Lezama una resonancia, al menos epistemológica, con lo que Warburg llamó *Nachleben* y *Pathosformel* o lo que más tarde Giorgio Agamben o Emanuel Coccia entienden como la *potencia del pensamiento*. Mientras Agamben y Coccia hablan de “potencia de pensamiento”, Lezama habla de “posibilidad infinita”; los primeros definen a la “imaginación” y a la “imagen” como motor del pensamiento, y el segundo escogerá un sinónimo, dirá “poesía” e “imago” (adelantándose a posibles confusiones: la imago es una fuerza que puede ser encarnada materialmente en imagen o lenguaje).

¿Cómo hace Lezama para llegar a estas conclusiones? La respuesta es sencilla: utilizando un método parecido, el *montaje crítico-interpretativo*. Lezama hablará, sin embargo, de “contrapunto” (es curioso que Auerbach utilice términos similares). Antes que Rama recupere a Ortiz, Lezama ya lo había hecho, y con un alcance mayor: así como para Warburg “Atenas y Oraibi son lo mismo”, Lezama ve lo prometeico en el *Popol Vuh*, o lo cristiano en Quetzalcóatl.^[37]

La intervención de Lezama no es un esteticismo abstracto. Como hizo Foucault con su arqueología (examinar los juegos de poder en todo emplazamiento de saber), Lezama definió a la “revolución” como una “era imaginaria” (cfr. “Secularidad de José Martí” de 1953, y “26 de julio: imagen y posibilidad” de 1968) e, incluso, como una “posibilidad infinita”. ¿Fueron *Tiqqun* y Agamben los que hablaron hace algunos años de “la revolución que viene”? En la idea lezamiana de “infinito” y “futuridad” hay, naturalmente, ecos de la filología romántica (Lupi, “Lezama, Novalis”), pero también ecos neoplatónicos que resta explorar. Al igual que Fra Angelico, Lezama era lector del Pseudo Dionisio, Plotino, Averroes.^[38]

Todas estas postulaciones se convierten, en Lezama, en una filología, en un arte de la lectura. Dice: para leer a Mallarmé hay que “aprender a leer de nuevo”.^[39] Como verán, la postulación va un paso más allá de la relación entre “modo de leer” y “tiempo histórico” que introdujimos al comienzo con Borges, pues le otorga a una pedagogía filológica la capacidad de establecer la *cualidad de*

posteridad o futuridad de una obra, al tiempo que subraya una posibilidad inclausurable: a veces, para leer una obra, es necesaria una *filología que falta*, una filología futura que habrá que aprender o inventar.

¿Cómo una filología semejante no ha recibido una correspondiente atención crítica? ¿Cómo es posible que no podamos percibir a Lezama como filólogo, aun entrada la tercera década de este siglo? Esto no se debe exclusivamente a responsabilidades individuales y colectivas, o a la limitante editorial, sino, de modo más profundo, a una situación histórico-temporal, a su *condición o posibilidad de retorno* —como la señalada por Hal Foster en *El retorno de lo real*—: solo de un tiempo a esta parte, en el que los saberes asociados a la filología positivista han entrado en crisis, y en el que las conceptualizaciones de la imagen se han vuelto cada vez más cruciales para los estudios literarios y las humanidades, se ha ido gestando un umbral de cognoscibilidad y una trama de nexos discursivos que le permiten a la crítica comenzar a leer, de nuevo, a Lezama.

Nada mejor que Lezama Lima para ilustrar tanto el eterno retorno de la filología como lo incompleto y singular de cualquier retorno. Retornar es también volver a leer de nuevo (lentamente, con dedos delicados, con puertas entreabiertas). Nuestro presente (con su nueva

temporalidad, sus nuevos saberes, sus nuevas crisis) nos permite volver a la obra de Lezama (y a la de muchos otros) y comenzar a pensar allí una *filología que falta*.

Obras citadas

Agamben, Giorgio. *Signatura rerum. Sobre el método*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009.

———. “Che cos’è un filologo”. *Fine secolo*, 28 de abril de 1985.

Disponible en:

www.bibliotecaginobianco.it/flip/FIS/FIS10/?#6

———. *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Traducido por Silvio Matoni. Buenos Aires, Adriana Hidalgo., 2007.

———. *Lo abierto: el hombre y el animal*. Traducido por Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005.

Antelo, Raúl. “Introducción. Dossier Filologías latinoamericanas”. *Chuy. Revista de estudios literarios latinoamericanos*, n.º 7, vol. 9, 2020, pp. 1-5.

- . *Archifilologías latinoamericanas. Lecturas tras el agotamiento*. Villa María: Eduvim, 2015.
- Auerbach, Erich. *Figura*. Madrid, Trotta, 1998.
- . *Introduction aux études de philologie romane*. Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1949.
- Aullón de Haro, Pedro. “Los escritos de estética de Lezama Lima”. *Revista LETRAL*, n.º 4, 2010, pp. 38-46.
- Benjamin, Walter. “Excavar y recordar”. *Obras* [1955]. Libro IV, Vol. 1. Traducido por Jorge Navarro Pérez. Madrid, Abada, 2010.
- . *Libro de los pasajes*. Madrid, Akal, 2004.
- . *El origen del drama barroco alemán*. Traducido por José Muñoz Millanes. Madrid, Taurus, 1990.
- . *Obras*. Libro II, Vol. 1. Editado por Rolf Tiedemann y Hermann Schewepenhäuser. Traducido por Jorge Navarro Pérez. Madrid, Abada Editores, 1989.
- Bentivegna, Diego. *Benvenuto Terracini. El concepto de libertad lingüística*. Santa Fe, Vera Cartonera Editorial, 2022.
- . “Unamuno, filología y posiciones sobre las lenguas. Postceptos Americanos”. *Interpretatio. Revista de*

Hermenéutica, n.º 9, vol. 1, 2024, pp. 29-42.

Borges, Jorge Luis. *Obras Completas. 1923-1972*. Buenos Aires, Emecé, 1974.

Butler, Judith. "Who Owns Kafka?". *London Review of Books*, n.º 33, vol. 5, 2011. Disponible en:
www.lrb.co.uk/v33/n05/judith-butler/who-owns-kafka

Capdevila, Analía. "La enseñanza de la literatura como problema teórico". *La enseñanza de la literatura como problema*, editado por Analía Capdevila, Roberto Retamoso y otros. Rosario, UNR, 1997, pp. 9-24.

Cherri, Leo y Daniel Link (eds.). *Archivar, desarchivar y anachivar: memoria y estrategia*. Madrid, Tirant, 2024.

———. "La vida posfilológica". *IX Congreso internacional "Orbis Tertius" de teoría y crítica literaria*. La Plata, 24-26 de abril de 2024.

———. "Volver a Lezama Lima: archivo e imagen". *Archivos en transición. Memorias colectivas e usos subalternos*, editado por Gesine Brede y Roland Spiller. Frankfurt, narr, 2023.

———. "Vida (im)propia". *Imágenes finiseculares de la literatura latinoamericana: Mario Bellatin*. Tesis Doctoral. Universidad de Buenos Aires, 2022.

———. “Los modos de leer y sus ventosas”. *El Taco en la Brea*, n.º 3, vol. 3, 2016, pp. 180-189.

Cuesta Abad, José Manuel. "Pasiones de la filología." *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, n.º 35, vol. 1, 2019, pp. 43-63.

De Man, Paul. *The Resistance to the Theory*. Minnesota, University of Minnesota Press, 1986.

Degiovanni, Fernando y Guillermo Toscano y García. “Disputas de origen: Américo Castro y la institucionalización de la filología en Argentina”. *Nueva Revista de filología hispánica*, LVIII, vol. 1, enero-junio de 2010, pp. 191-213.

Deleuze, Gilles. *Foucault*. Barcelona, Paidós, 1987.

Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002.

Ennis, Juan Antonio. “Los tiempos de la filología: una historia americana”. *Filología*, n.º 48, 2016, pp. 9-29.

———. “Filología para los americanos: los años londinenses de Andrés Bello”. *Chuy. Revista de estudios literarios latinoamericanos*, n.º 7, vol. 9, 2020, pp. 6-37.

- Ette. Otmar et al. *La filología como ciencia de la vida*. México, Universidad Iberoamericana, 2015.
- Freedberg, Daniel. “Pathos en Oraibi: lo que Warburg no vio”. *Las máscaras de Aby Warburg*. Barcelona, Sans Soleil – Pigmalión, 2013.
- Foucault, Michel. “Nietzsche, la genealogía, la historia”. *Microfísica del poder*. Madrid, La Piqueta, 1980.
- Garrido, Germán. *La internacional del pecado. Desvíos de lo cosmopolita en Copi, Néstor Perlongher y María Moreno*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2024.
- Gerbaudo, Analía. “Algo más sobre un mítico seminario (usina teórica de la universidad argentina de la posdictadura)”. *Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada* 452^o F, n.º 12, 2015.
- Guerrero, Gustavo. “José Lezama Lima en Francia”. *La literatura latinoamericana en versión francesa*. Varios Autores. Berlín, De Gruyter, 2021.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Nietzsche y la filología clásica*. Bogotá, Panamericana, 2000.
- Henri, Jacques. “José Lezama Lima, ce célèbre méconnu”. *Art Press*, n.º 251, 1999.

Jaeger, Werner. *Paideia. Los ideales de la cultura griega*. Libro I. Traducido por Joaquín Xiral. México, Fondo de Cultura Económica, 2001.

Kabatek, Johannes “El hispanismo y los países germanófonos: de sus inicios en el romanticismo al siglo XXI”. *El español en el mundo*. Madrid, Instituto Cervantes, 2014.

Lezama Lima, José. *La expresión americana*. Introducción de I. Chiampi. Editado por E. de Ulloa y J. Ulloa. Almería, Confluencias, 2013 [1957].

———. *Confluencias*. Almería, Confluencias, 2011 [1968].

———. “Imagen de América Latina”. *América Latina en su literatura*. Editado por César Fernández Moreno. Buenos Aires, Siglo XXI-UNESCO, 1984.

———. *La posibilidad infinita. Archivo de José Lezama Lima*. Madrid, Verbum, 2000.

———. *Escritos barrocos*. Buenos Aires, Colihue, 2018.

Lida, Miranda. *Años dorados de la cultura argentina. Los hermanos María Rosa y Raimundo Lida y el Instituto de Filología antes del peronismo*. Buenos Aires, Eudeba, 2014.

Link, Daniel. “La humanista digital”. *Archivar, desarchivar, anachivar: memoria y estrategia*. Editado por Leo Cherri y

Daniel Link. Madrid, Tirant, 2024.

———. “Raúl Antelo, filólogo”. *Un guión de extimidad: ensayos en torno a la obra de Raúl Antelo*. Editado por Diana Klinger y Mario Cámara. Buenos Aires, Grumo, 2022.

———. “Argentinos de París: razones de la aflicción y del desorden”. *Cuadernos de Literatura*, vol. 21, n° 42, 2017, pp. 161-178.

———. *Suturas: imágenes, escritura, vida*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2015.

———. “Leer lo viviente: Roland Barthes y la filología”. *Año Barthes-Argentina*. Buenos Aires, Museo del Libro y de la Lengua, 2015.

———. “Tres negritos. Los estudios comparados en América Latina”. *Chuy. Revista de estudios literarios latinoamericanos*, n.º 1, vol. 1, 2014, pp. 29-59.

———. “Postfilología y neohispanismos: apuntes sobre el futuro de una disciplina”. *Academia.edu*, 2013.

———. *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*. Buenos Aires, Norma, 2003.

Lupi, Juan Pablo. “Lezama, Novalis y las vicisitudes a la futuridad”. *Revista hispánica moderna*, n.º 66, vol. 2, 2013.

- Mondragón, Rafael. *Un arte radical de la lectura. Constelaciones de la filología latinoamericana*. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.
- Molina, Fernanda. *Cuando amar era pecado: sexualidad, poder e identidad entre los sodomitas coloniales (Virreinato del Perú, siglos XVI-XVII)*. Buenos Aires, Instituto Francés de Estudios Andinos - Plural editores, 2017.
- Nietzsche, Friedrich. *Aurora*. Madrid, M.E. editores, 1994.
- . *Nosotros los filólogos, “El valor de la vida” de Eugen Dühring (Fragmentos póstumos, invierno de 1874-verano 1875)*. Editado por José Luis Puertas. Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.
- Ortega y Gasset, José. *Obras completas*. Vol. IX. Madrid, Taurus - Fundación José Ortega y Gasset, 2004-2010.
- Said, Edward. *Humanism and Democratic Criticism*. New York, Columbia University Press, 2004.
- Sánchez Prado, Ignacio. “Alfonso Reyes y la crítica clásica. Notas para una genealogía”, *anthropos*, n.º 221, 2008, pp. 96-107.
- Tello, Andrés Maximiliano. *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archive*. Buenos Aires, La Cebra, 2018.

Teuber, Bernhard. “La pasión de la ausencia. En torno a José Lezama Lima lector de San Juan de la Cruz”. *Pathos. Affektformationen in Kunst, Literatur und Philosophie*. Editado por Giulia Agostini y Herle-Christin Jessen. Múnich, Wilhelm Fink Verlag, 2020, pp. 343-366.

Ugalde Quinta, Isabel. “A la sombra del ensayo: Filología y teoría literaria en Alfonso Reyes. Proyecto de investigación”. *Revista de El Colegio de San Luis*, n.º 3, vol. 6, julio-diciembre de 2013.

———. *Filología, creación y vida: Alfonso Reyes y los estudios literarios*. México, El Colegio de México, 2024.

Uslenghi, Alejandra. “El París de Molloy: literatura, experiencia, afecto”. *Todo sobre Molloy*. Número especial coordinado por Daniel Link, Mariano López Seoane y Leo Cherri. *Chuy. Revista de estudios literarios latinoamericanos*, mayo de 2021, pp. 190-204.

Warren, Michelle R. “Posfilología”. Traducido por Ignacio Repetto, revisado por Leo Cherri. *Chuy. Revista de estudios literarios latinoamericanos*, n.º 10, vol. 15, 2003, pp. 192-221.

———. “Introduction: Relating philology, practicing humanism”. *PMLA*, n.º 125, vol. 2, 2010, pp. 283-288.

Yelin, Julieta. "Kafka en Argentina". *Hispanic Review*, n.º 78,
vol. 2, primavera 2010, pp. 251-273.

¹ Compilo calificativos, autores y fechas (y agrego algunas más). Para las fuentes completas ver el texto de Antelo, el más exhaustivo a mi juicio, y el de Warren (“Relating”). El retorno de la filología o esta nueva filología del presente ha sido definida como: anti-fundacional (Culler 1990), reciclada (Knapp 1993), disyuntiva (Robins 2004), cosmopolita (Paulson 2001, Horta 2013), post-filología (Warren 2003, Link 2014), radical (Gurd 2005, Warren 2023), futura (Pollock 2009), relacional y radiante (Warren 2010, 2014), archi-filología (Antelo 2013), en nueva clave (McGann 2014), post-humana (Kay 2014), salvaje (Naithani 2014), tartamuda y retardada (Link 2015). Antelo recuerda que en castellano contamos con “el libro de Hans-Ulrich Gumbrecht, *Los poderes de la filología. Dinámicas de una práctica académica del texto* (2007, originalmente 2003), de controversial recepción, pues, aunque Gumbrecht demonice la ‘high-tech philology’, la lectura desafectuosa de Jan M. Ziolkowski, en su reseña *Metaphilology* (2005), duda en definir el libro de Gumbrecht como un auténtico aporte a la filología o al ‘philo-blogging’, ya que su escritura postal estaría más cerca de la *paraphilology*, la *hypophilology* o incluso la *pseudophilology*. Otro es el caso del inobjetable Werner Hamacher (1948-2017), con sus seminales *95 tesis sobre la Filología* (2011) o *Lingua amissa* (2012)” (Antelo, “Introducción”, 1-2). >>

² La primera versión de ese texto fue “Professing Literature: A Symposium on the Teaching of English” publicada en *The Times Literary Supplement* en 1982. Trabajaremos aquí con la versión reunida en el libro *Resistance to Theory* de 1986. Hay muchos textos homónimos sobre el tópico, además de los que trabajaremos aquí, se encuentra el de Jonathan Culler que data del 2002 (*The Journal of Aesthetic Education*, vol. 36, n° 3). En 2023, la revista *Publications of the Modern Language Association of America* publicó otro “retorno de la filología” a cargo de Merve Emre (vol. 138, n° 1). >>

³ Ver el texto de Cuesta Abad para su exhaustivo análisis de la tradición de la “filología filosófica”. >>

⁴ Ya hice un recorrido sobre estos temas en un ensayo titulado justamente “Los modos de leer y sus ventosas” de 2016. Hace poco hallé un recorrido muy similar sobre este corpus (cfr. Capdevila “La enseñanza”). Para explorar las formulaciones de Ludmer en sus clases de los ochenta ver los trabajos de Analía Gerbaudo (“Algo más”). [>>](#)

⁵ Les pido que retengan esta definición que cobrará un nuevo sentido sobre el final del texto. Dice Auerbach: “la interpretación figural establece entre dos hechos o personas una conexión en la que uno de ellos no se reduce a ser él mismo, sino que además equivale al otro, mientras que el otro incluye al uno y lo consume. Los dos polos de la figura están temporalmente separados, pero ambos se sitúan en el tiempo, en calidad de acontecimientos o figuras reales; ambos están involucrados [...] en la corriente de la vida histórica, y sólo la comprensión, el *intellectus spiritualis*, es un acto espiritual...” (107-8). [>>](#)

⁶ Sobre *anarchivismo* ver el volumen colectivo *Archivar, desarchivar, anarchivar* (Cherri y Link), y el ya clásico *Anarchivismo* de Tello. [>>](#)

⁷ Es interesante contraponer la intervención de Warren con la de otro medievalista. Por ejemplo la de Carlo Giunta, profesor en la Universidad de Trento, que cuestiona la idea de un retorno de la filología y ataca con virulencia a Said y Agamben. Disponible en: www.leparoleelecose.it/?p=34505. [>>](#)

⁸ En *Nosotros, los filólogos*, dice Nietzsche: “el 8 de abril de 1777, en el que F. A. Wolf inventó para sí mismo el nombre stud. philol., es la fecha de nacimiento de la filología” (133). Recordemos que ni siquiera existía la denominación de “Facultad de Filología” cuando Wolf se matriculó. [>>](#)

⁹ Ejemplarmente, la tesis 52: “tiene que ponerse en claro que *nosotros* nos excluimos de una manera totalmente *absurda* cuando defendemos y paliamos la Antigüedad: ¡lo que somos!” (151). >>

¹⁰ Explica Gutiérrez Girardot: “La filología no es ciencia absoluta; se ha disuelto en filosofía, que es a la vez instinto estético, o como lo llama Nietzsche al resumir los tres elementos que componen la filología (es, a saber: filosofía de la historia, filosofía del lenguaje, ética en el sentido de *ethos* como morada del hombre y estética como establecimiento de un canon): el ‘instinto ético-estético’” (*Nietzsche* 67). En el verano de 1871, Nietzsche les recomienda a sus alumnos de “Introducción al estudio de la filología clásica” (verano de 1871) “ser hombres modernos y familiarizarse con los grandes”, estos son: Lessing, Winckelmann, Goethe, Schiller (cf. Girardot, *Nietzsche* 65). Lo que podríamos caracterizar como un “canon” humanístico-romántico. >>

¹¹ El filólogo helenista Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff censuró enérgicamente *El nacimiento de la tragedia* en una serie de libelos titulados “¡Filología del futuro!”, al punto de pedirle a Nietzsche que abandonara su cátedra (Eduvim publicó una versión al castellano en 2022). >>

¹² Bien podríamos pensar la historicidad de la filología nietzscheana en línea con lo que Foucault, leyendo a Nietzsche, sintetiza como *genealogía*. Así, la máscara que asume esta preocupación filológica ya no es “filosófica”, sino la “política”. En ese sentido, hay que acercarse al saber, continúa Foucault leyendo a Nietzsche, “no como filósofos sino como políticos, debemos comprender cuáles son las relaciones de lucha y de poder. Solamente en esas relaciones de lucha y de poder, en la manera como se odian entre sí los hombres, luchan, procuran dominarse unos a otros, quieren ejercer relaciones de poder unos sobre otros, comprendemos en qué consiste el conocimiento” (“Nietzsche” 5). >>

¹³ Dice Agamben: “fueron filólogos Petrarca y Poliziano, Vico, Leopardi, Pascoli, e incluso una práctica filológica está implícita en la poesía de Zanzotto y en toda vanguardia seria” (“Che cos'è”). Ver también el clásico texto de Michele Barbi, *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante a Manzoni* (1938). >>

¹⁴ Ver el bellissimo trabajo de Link “Leer lo viviente: Roland Barthes y la filología”. Guilles Deleuze en su *Foucault* (161, 164) define al autor de *La arqueología del saber* como un filólogo, lo que también vale para Barthes. >>

¹⁵ Ver también el texto “Apuntes para un comentario al Banquete de Platón” de 1946. Esmeralda Belaguer García ha escrito una tesis sobre *La “nueva filología” de Ortega* (Universitat de València, 2021). >>

¹⁶ Bentivegna ha escrito sendos textos sobre el tema. Son todos recomendables. Fundamentalmente por los diferentes trabajos comparativos que realiza entre Terracini, Passolini, Alonso, Auerbach, Rojas, Santucho. Uno de los más recientes es el publicado en el número 26 de la revista *Eu-topías* (2023). >>

¹⁷ Ver “Postfilología y neohispanismo” y “Tres negritos” de Daniel Link para un análisis de los gérmenes posfilológicos de la filología latinoamericana (partes de estos textos han sido reescritas en *Suturas*, “Filología”, “Filólogos”). Para un recorrido historiográfico sobre el origen del instituto ver Degiovanni y Toscano (“Disputas de origen”) y Lida (*Los años dorados*). >>

¹⁸ Ver Ugalde Quintana (“A la sombra” y *Filología*), el artículo de Sebastián Pineda en el número 9 de *Chuy* de 2020: “Alfonso Reyes y la genealogía de una filología vanguardista” y Sánchez Prado (“Alfonso Reyes”). >>

¹⁹ En los últimos años se viene produciendo toda una revisión filológica de la obra de Bello. En el número 9 de *Chuy* (2020) puede consultarse una edición crítica de “Bosquejo del origen y progresos del arte de escribir” de Andrés Bello (a cargo de Raúl Rodríguez Freire) y un artículo de Juan Ennis titulado “Filología para los americanos: los años londinenses de Andrés Bello”. [>>](#)

²⁰ “De nuptis Philologiae et Mercurii”. *Martianus Capella*. Editado por James Willis. Leipzig, B. G. Teubner, 1983. [>>](#)

²¹ La narración de la sátira menipea por parte de Link es, a mi gusto, mucho más jugosa que la de Warren. Sin embargo, todavía más interesante es su lectura de la *Alegoría de la primavera* en tanto *Nachleben* de las bodas de Mercurio y Filología (Link, “Posfilología” y “La humanista”). [>>](#)

²² Es realmente curiosa la atribución a Jakobson de esta noción, ya que se trata del final del prólogo de *Aurora* (1886): “La filología es un arte respetable, que exige a quienes la admiran que se mantengan al margen, que se tomen tiempo, que se vuelvan silenciosos y pausados [...] El arte al que me estoy refiriendo no logra *acabar* fácilmente nada; enseña a leer *bien*, es decir, despacio, profundizando, movidos por intenciones profundas, con los sentidos bien abiertos, con unos ojos y unos dedos delicados” (32-33). [>>](#)

²³ Además de *Mimesis*, Auerbach tiene contribuciones filológicas decisivas: “Filología de la *Weltliteratur*” (1952), el ya mencionado *Figura* y su *Introduction aux études de philologie romane* (1949). [>>](#)

²⁴ Para la relación entre filología y tradición ver la primera parte de *Filología de la imaginación* de Coccia, que es, además, un ejemplar trabajo filológico de transmisión y actualización de un pensamiento crucial y marginado como el de

²⁵ Frente a la pregunta de *¿A quién le pertenece Kafka?* que se planteó Judith Butler en 2011 refiriéndose al conflicto legal sobre la posesión de sus archivos, podríamos responder que Kafka no pertenece ni a un supuesto pueblo para el cual no escribía (Estado de Israel) ni a la lengua en la que efectivamente escribía (“representada” por el Estado Alemán), sino a nadie. En todo caso, podríamos decir que a quienes más les pertenece Kafka es a sus lectores, y el ambiente al que más ha influenciado filológicamente y que más ha hecho por la transmisibilidad de su obra es el rioplatense. Lo que se desprende, por ejemplo, de los trabajos de Julieta Yelin (cf. “Kafka”), y más explícitamente en una conferencia a dueto impartida por Daniel Link y Daniel Nemrava titulada “Kafka: archivo y vida”, realizada el 27 de octubre de 2022 en la Biblioteca del Congreso (disponible en Youtube: www.youtube.com/watch?v=JqzhTot6Z8o). >>

²⁶ En el epígrafe de *La ciudad de las ratas* (1979) Copi dice que escribe en francés, pero piensa en uruguayo. En *La internacional argentina* (1988) leemos: “Siempre me he considerado un argentino de París”. Por más “apolítico y apátrida”, el argentino de París no es exactamente un “exiliado”, y quizás por eso no renuncia al “mundillo” argentino (a los temas, a una tradición artística, etc.), sólo se desplaza del lugar de origen a la busca de una potencia de experimentación (de la vida y de sus formas). París no es aquí un centro cultural ni de consagración, sino más bien una suerte de *heterotopía*. Esta situación estético-migratoria no solo afectó a Copi sino a gran parte de su generación. Ver, por ejemplo, Garrido (*La internacional*), Link (“Argentinos”), Uslenghi (“El París”). >>

²⁷ En el capítulo “Vida (im)propia” de mi tesis doctoral, propuse una lectura del sufismo en Bellatin. Recientemente, pensando el concepto de vida posfilológica: en la medida en que la escritura de *Salón de belleza* está influenciada por Giuseppe Campusano, creador de *El Museo Travesti de Perú* que recupera formas-de-vida

precolombinas (como las huacas), *Salón de belleza* (y la escritura de Bellatin) están atravesadas por la Loca, claro, pero como sujeto colonial y precolonial (cf. Cherri, “La vida”). >>

²⁸ Link (desde *Suturas* y fundamentalmente en sus clases) viene insistiendo en la idea de “mundillo” como una forma de pensar conjuntos textuales y formas-de-vida no tanto a partir de las inscripciones nacionalitarias, epocales e institucionales, sino centrándose en la resonancia y familiaridad conceptual y filológica (“significado” o “función”) de los textos/sujetos/personajes más allá de su aparente incomunicación o lejanía. La idea le viene de Jakob von Uexküll, quien había usado en 1934, en su libro *Streifzüge durch Umwelten von Tieren und Menschen*, el ejemplo de la garrapata (que posteriormente recogería Sarduy) para fundamentar la radical heterogeneidad de los mundos o ambientes animales. En contra de la ciencia clásica, que veía un único mundo que comprendía dentro de sí a todas las especies vivientes jerárquicamente ordenadas, von Uexküll propuso, en cambio, una infinita variedad de mundos perceptivos, todos igualmente perfectos y conectados entre sí y, a pesar de ello, incomunicados y recíprocamente excluyentes, en cuyo centro están pequeños seres familiares y, al mismo tiempo, remotos, como la garrapata. “La abeja, la libélula o la mosca que observamos volar cerca de nosotros en un día de sol no se mueven en el mismo mundo en que los observamos ni comparten con nosotros —o entre ellos— el mismo tiempo y el mismo espacio” (Agamben, 2005: 80). *Umgebung* es el espacio objetivo en el que nosotros vemos moverse a un ser viviente; *Umwelt* (mundo asociado) es el ambiente o ecología que está constituido por una serie más o menos amplia de elementos que von Uexküll llama *Bedeutungsträger* (portadores de significado) o *Merkmalsträger* (portadores de función). >>

²⁹ La idea de sobrevida en Warburg refiere a la insistencia y actualización del motivo de la *Ninfa* desde la Antigüedad al Renacimiento. Su método de montaje atraviesa el *Atlas Mnemosine*. Todavía más interesantes son las ideas desarrolladas en *El ritual de la serpiente* (1923). Más allá de los errores interpretativos de Warburg genialmente subrayados por David Freedberg (“Pathos”), lo interesante es

el axioma anacrónico y arqueológico que implica encontrar en un ritual aborigen motivos de la Antigüedad y del Renacimiento europeos: Oraibi y Atenas son lo mismo. >>

³⁰ Para una aproximación crítica a la obra de Antelo, ver el resto de los trabajos del volumen coordinado por Diana Kingler y Mario Cámara: *Un guion de extimidad* (2022). *María con Marcel. Duchamp en los trópicos* (2006) y *Crítica acéfala* (2008) son obras maestras de la archifilología anteleana, aunque en ellas no use todavía el término. >>

³¹ No hemos mencionado los proyectos de línea filológica-poética. No debería ser llamativo que en Argentina hay varias iniciativas de poetas que, además, hacen filología (analizan, comentan, traducen, transmiten): Sergio Raimondi (*Lexicon, Catulito*), ejemplarmente, pero también Diego Bentivegna (*El pozo y la pirámide*), Gabriela Milone (*Ficciones fónicas, Las venturas de Polytychus*) y Mario Ortiz (*Cuadernos de literatura*). En un plano internacional, una línea semejante sería la de Anne Carson (ver su reciente conferencia “Albertine, rutina de ejercicios”, 2018). >>

³² Podríamos ver cierta similitud entre esta idea de Lezama y “Kafka y sus precursores” (1951) de Borges. Si bien ambas ideas están relacionadas con la configuración de tiempos heterogéneos (producto de la lectura y de la escritura), creo que la propuesta borgiana tiene que ver más con la serie o el mundillo que configura lo nuevo (Kafka), mientras que la noción de Lezama —apoyándose en esta cualidad— se centra en la resignificación de las imágenes según los tiempos históricos y, por lo tanto, en las rupturas de las linealidades históricas. Es interesante pensar un contra-punto filológico entre Borges y Lezama, un puntapié inicial a esta tarea la dio Luis Chitarroni en su *Breve historia argentina de la literatura latinoamericana (a partir de Borges)* de 2019. >>

³³ El menosprecio del Barroco es un fenómeno que va más allá de América Latina. Ya Benjamin se quejaba de que la “naciente filología germánica” no logró notar “la verdadera importancia” del Barroco a la “causa de la lengua y la cultura popular”, como a la “formación de una literatura nacional” (31-32). [>>](#)

³⁴ Para un recorrido más profundo ver Cherri (“Volver”). [>>](#)

³⁵ En *La expresión americana* recurrirá a la imagen (como potencia gnósica) para entender “el hecho americano, cuyo destino está más hecho de ausencias posibles que de presencias imposibles. La tradición de las ausencias posibles ha sido la gran tradición americana y donde se sitúa el hecho histórico que se ha logrado” (130). [>>](#)

³⁶ Link fue el único que ha explorado la tesitura biopolítica de semejante afirmación de Lezama (*Suturas*, 136). [>>](#)

³⁷ En *La expresión americana* Lezama lee un mismo linaje en los héroes prehispánicos Hunahpú e Ixbalanqué y el héroe trágico Prometeo; luego siguiendo a Carlos de Sigüenza y Góngora recupera con anacronismo celebratorio la figura de Santo Tomás de Aquino como el recuerdo que habría originado en los nativos la imagen de Quetzalcóatl. Se trata de un mito extravagante, pero hermoso: se decía que Santo Tomás había llegado al Nuevo Mundo muchísimo antes que Colón, trayendo con él una imagen no-manufacturada, el Santo Sudario. [>>](#)

³⁸ Hay una entrada de dos páginas sobre Averroes en el “Cuaderno de apuntes” que Lezama llevó de 1939-1958 (aprox.), cf. Lezama Lima (*La posibilidad*, 66-69). En *Confluencias* se lee: “Toda *poesis* es un acto de participación en esa desmesura, una participación del hombre en el espíritu universal, en el Espíritu Santo, en la madre universal” (50), lo que resuena tanto con la idea de Intelecto Activo de

Aristóteles comentada por Averroes, como con la idea platónica de “alma del mundo” desarrollada en el *Timeo*. Hasta ahora creo que solo Bernhard Teuber (“La pasión”) ha planteado el asunto en Lezama, explorando su pasión lectora por San Juan de la Cruz. [>>](#)

³⁹ El texto aparece por primera vez el 4 de marzo de 1956 en el *Diario de la Marina*, luego será incluido en *Tratados de la Habana* (1958). [>>](#)

¿Qué vidas para el presente? Modos de leer lo (no) humano en la crítica literaria argentina

Desde 2020 a esta parte, en el campo transdisciplinar de la crítica argentina abocada al estudio de la literatura y del arte contemporáneo en América Latina, han aparecido cuatro libros que hacen de la idea de lo *no humano* —de los problemas a la vez críticos y teóricos que dentro del pensamiento biopolítico suscita la puesta en crisis del antropocentrismo— el fundamento de su trabajo. Se trata de una línea de investigación que, surgida del diálogo cada vez más fértil entre los estudios literarios y el pensamiento posthumanista, se plantea el difícil desafío de pensar —desde materiales, alcances y modulaciones diferentes— la vulnerabilidad y potencialidad de lo viviente hoy. Julieta Yelin, en *Biopoéticas* (2020), explora cómo ciertas ficciones latinoamericanas recientes, valiéndose de múltiples recursos de desubjetivación, crean “criaturas inclasificables”, “seres deshumanizados” que “no remiten a ningún centro ordenador de la experiencia” (4). Gabriel Giorgi, en *Las vueltas del odio* (2020), analiza cómo ciertas instalaciones artísticas actuales, con la ayuda de

un rico “vocabulario biopolítico” (“negro”, “zombi”, “puto”, “feminazi”), exteriorizan un odio cuya operación principal es la de segregar —racial, sexual y genéricamente— lo humano de lo “menos-que-humano”, el *bíos* (la vida cualificada que debe ser protegida) del *zoé* (la vida sin valor y por eso sacrificable) (47-48). Fermín Rodríguez, en *Señales de vida* (2022), se centra en la literatura latinoamericana de fines del siglo XX y comienzos del XXI y, desde allí, lee las nuevas “formas de vida precarias” producidas en los años 90. Un conjunto de vidas menores, carentes de heroísmo y de profundidad psicológica que, materializadas en los cuerpos de los cartoneros, las cajas de supermercado, los colimbas de la guerra de Malvinas, los niños sicarios de la villa y los *homeless* de una ciudad cada vez más ruralizada, surgen como resultado de las políticas de privatización, flexibilización y empobrecimiento —un “hacer vivir al desnudo”— de la modernidad neoliberal (14). Florencia Garramuño, por último, indaga en *La vida impropia* (2022) la dimensión anónima e impersonal de la cultura contemporánea. Las formas, a la vez creativas y heterogéneas, a través de las cuales ciertas prácticas artísticas del presente (escrituras, performances, filmes, instalaciones y poemas) dislocan la noción humanista de individuo para experimentar, o más bien acceder, a un tipo de experiencia irreductible, exenta de las preocupaciones antropocentristas clásicas como el “yo”, la “conciencia” o la “identidad personal” (11).

Se trata, como puede apreciarse, de una inquietud común alrededor del problema de vivir en el presente. De un interés compartido por deslindar, desde la lente biopolítica, qué vidas se construyen —se permiten y se excluyen— en eso que llamamos lo contemporáneo: un contexto actual de *temblor democrático* que al mismo tiempo que atraviesa, a nivel social y discursivo, un proceso de derechización —de deshumanización— generalizado, celebra, a nivel crítico, “un momento de inflexión y descubrimiento de nuevas líneas de trabajo que interpelan nuestros presupuestos en torno a lo humano” (Yelin, *Biopoéticas* 2). La convergencia editorial de estos cuatro títulos, en efecto, lejos de estatuirse como una coincidencia coyuntural (motivada, podríamos suponer, por la emergencia de la pandemia), viene a consolidar un enfoque crítico de largo aliento, posible de datarse en los temas y problemas de sus proyectos anteriores (Yelin, *La letra salvaje*; Giorgi, *Formas comunes*; Rodríguez, *Un desierto*; Garramuño, *Mundos en común*).^[1]

En primer lugar, me interesa analizar las razones de esta afinidad teórica. Los motivos, en términos de imaginación crítica, que conducen a que cuatro especialistas de literatura decanten, al interior de sus derroteros personales, por el pensamiento biopolítico y la corriente general del discurso posthumanista: ¿cuál es la productividad, me pregunto, de una perspectiva que surge de “la puesta en crisis del aparato conceptual de los humanismos”? ¿Qué zonas de interés, hasta entonces vedadas, propicia un enfoque que

concibe a la literatura por *fuera de sí*, por fuera de los conceptos, los valores y los atributos históricamente asociados con el hacer creativo moderno, específico, humano? (Yelin, *Biopoéticas* 56). Al situarse más allá de la Novela y del Sujeto (de la “figura ideal del Hombre moderno” que produce una obra, tiene un estilo, persigue las reglas de un género y se inscribe en una tradición) y más acá de la inespecificidad que estarían refrendando ciertas escrituras del presente (al hibridar sus materiales, al romper con la linealidad narrativa, al deslocalizar los espacios, al volver indiscernibles las esferas relativamente diferenciadas en la modernidad), son muchas las preguntas que, renovadas, alientan las exploraciones de estas cuatro líneas de trabajo (Yelin, *Biopoéticas* 2). El nuevo contexto de caducidad de los valores estéticos —un mundo diaspórico, predispuesto al tráfico y a la mezcla, que ha hecho de la heteronomía su imperativo principal— posibilita, en efecto, un nuevo escenario para la interpelación de los presupuestos en torno a lo literario y lo humano.

A Gabriel Giorgi, concebir *lo literario* desde la mirada de Jacques Rancière, como una “guerra en y por la lengua” donde “lxs cualquiera” toman la palabra para disputar el terreno de *lo público*, le permite inteligir el odio escrito como literatura y preguntarse: “¿dónde y cómo se inscribe el odio? ¿cómo y dónde escribe?”, “¿qué reconfiguraciones de lo público lleva adelante?” (*Las vueltas* 12, 27, 34). A Florencia Garramuño, pensar la literatura desde la mirada de Jean-Luc Nancy,

como una experiencia descentrada que pone en entredicho las nociones tradicionales de “narrador y personajes”, la ayuda a explorar la singularidad de una literatura que no necesita sustentarse “en la idea de un sujeto o subjetividad individual” para manifestarse: “¿Qué nos dicen estas figuras sobre el modo en que organizamos y comprendemos la experiencia del mundo contemporáneo? ¿Qué tipos de problemas habilitan —dejan ver, exponen— esas figuras de lo impersonal y lo anónimo? ¿Cómo se configura, en estas prácticas, ese interés por la vida anónima?” (*La vida* 26). A Fermín Rodríguez, imaginar la literatura desde la mirada de Gilles Deleuze, como “una inmensa red de signos” donde vibran, retenidas, “las intensidades de una época”, le posibilita indagar en las “las latencias micropolíticas” —en las *señales de vida*— que la literatura no ha dejado de emitir para anunciarnos la catástrofe neoliberal que arribaría unos años más tarde: “¿Cómo se constituyen las subjetividades de la crisis, de su vulnerabilidad y su potencia? ¿Cómo la imaginación política de los años 90 pasa por la villa, con sus luchas por el tiempo y el territorio? ¿Cómo las ficciones de vida hacen historias y ensayan con formas precarias de significar y de vivir juntos?” (*Señales* 163). A Julieta Yelin, por último, concebir lo literario desde el pensamiento nietzscheano, como “un fenómeno propio de la vida” y ya no como un “efecto de la actividad humana”, le permite interrogarse por la “voluntad de creación” que habita en nosotros: “¿cómo la literatura produce y reproduce un pensamiento en torno de lo viviente?, ¿qué alcances tiene la dimensión política de la vida en el ámbito de la

creación escrita?, ¿cómo se puede pensar la relación entre bíos y zoé, entre escritura y cuerpo, entre lenguaje y voz en un nuevo escenario interpretativo postantropocéntrico?” (*Biopoéticas* 3).

En segundo lugar, me interesa examinar la noción de *vida* que, asociada con lo ya expuesto, sostiene e impulsa la elaboración de estas lecturas. Pues, más allá de las inflexiones que luego revistaremos, entiendo que es allí, en la convicción compartida de que la literatura se encuentra en estrecha vinculación con la vida —“¡la literatura tiene vida propia!”, exclama Fermín Rodríguez (*Señales* 23)—, donde estos autores logran construir una forma conjunta de intervención crítica. Una que, lejos de limitarse a los debates específicos del campo literario, se inscribe —tal es el propósito de fondo— en “las urgencias e insurgencias de nuestras vidas hoy” (Giorgi, *Las vueltas* 9). En este punto, entiendo, resulta de vital importancia reponer, aunque sea someramente, las premisas fundamentales del prólogo que Fermín Rodríguez y Gabriel Giorgi escriben para *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida* (2007). Pues, si por una parte presenta de manera exhaustiva los nudos problemáticos que conforman el campo de la biopolítica, por otra nos introduce en la “lente” teórica que tanto Giorgi, Yelin, Garramuño como Rodríguez emplearán para acercarse de forma singular y productiva a sus objetos literarios.

Partiendo de una sentencia fuerte, una afirmación potente que, a modo de brújula, servirá desde el inicio para avistar la dirección del texto, “la vida se ha vuelto el más allá de la subjetividad”, el prólogo

nos introduce en una dicotomía fundante de los estudios biopolíticos: lo humano y lo más-que-humano (Giorgi y Rodríguez 9). Pensar la vida *más allá de lo humano* —más allá de los límites que demarcan el campo de la experiencia, de la conciencia y de la subjetividad— supone, en efecto, pensarla desde sus “umbrales”, desde las fronteras “siempre inestables” que separan aquello que inteligimos como normal (lo “socialmente legible y políticamente reconocible”) de aquello que no (lo anómalo) (11). Si de un lado, gracias a diferentes dispositivos de segregación (la salud, la sexualidad, la herencia biológica, la higiene), hallamos “al individuo moderno” (al habitante de una población cuyo gobierno administra por vía del disciplinamiento); del otro, nos topamos con su *exceso*, con aquello que sobra y no queremos ver, con eso *otro* —monstruoso, impersonal, asubjetivo— que está de más y por ello se asume como sacrificable (15). Ahora bien, será precisamente la naturaleza anormal de estas vidas desechables aquello que les otorgue su poder de resistencia, la posibilidad de instituirse como “umbral que amenaza y resiste a esos dispositivos de sujeción” (10). “El cuerpo —afirman Giorgi y Rodríguez—, vuelto sede y fundamento del individuo disciplinado, se vuelve dimensión de búsquedas y experimentos incesantes, en los que la transparencia de la persona deja lugar a la opacidad de la carne, del sexo, de la enfermedad, de la potencia” (10).

De estos *excesos* de vida, que “emergen como desafío de lo que nos constituye como humanos”, se ocuparán los seis artículos que integran el libro (11).^[2] Heterogéneos entre sí, son tres los interrogantes que encauzan sus propuestas: a) “¿cómo deshacer, cómo resistir los mecanismos de inscripción y sujeción de lo vivo?”; b) “¿cómo pensar categorías, prácticas, estrategias que, sin denegar la constitución política de los cuerpos, nos permitan imaginar y articular nuevos dominios de autonomía y de subjetivación, tanto como modos alternativos de relación con lo vivo?”; y c) “¿cuál es el lugar del arte y de la literatura en esas exploraciones?” (11-12). Tres son también las respuestas, los conceptos de vida que, pertenecientes a Deleuze, Foucault y Agamben, el libro repone a modo de “constelación fundamental para pensar la biopolítica” (12).

En “La inmanencia: una vida...”, Deleuze se sirve de un personaje de una novela de Charles Dickens, Riderhood, el villano moribundo de *Nuestro común amigo*, para describir el plano transcendental de toda vida, el momento —de pura inmanencia, de pura virtualidad— donde *la* vida individual (con su historia, su subjetividad, su identidad) cede lugar a *una* vida impersonal, carente de todo atributo propio. “Nadie ha narrado mejor que Dickens qué es una vida”, afirma Deleuze y se explica: “Un canalla, un sujeto vil despreciado por todos está agonizando” en la calle y, en el lapso en el que es atendido y curado, se produce un intervalo donde él no es más que “*una* vida que juega con la muerte” (38). Se trata de un momento puntual entre la

vida y la muerte donde la vida de un individuo “se borra en beneficio de la vida singular inmanente de un hombre sin nombre” (Deleuze 38); en pro de “una energía o chispa” —en palabras de Florencia Garramuño— irreducible a todo proceso de subjetivación (*La vida impropia* 12). Se trata de una vida, aclara Deleuze, que no se limita al momento previo a la muerte, sino que “está en todos lados, en cada uno de los momentos que atraviesa tal o cual sujeto viviente y que miden tal o cual objeto vivido: vida inmanente portadora de los acontecimientos o singularidades que no hacen más que actualizarse en sujetos y objetos” (Deleuze 38).

En “La vida: la experiencia y la ciencia”, Michel Foucault retoma las premisas de su maestro, Georges Canguilhem, y define la vida “como posibilidad de error”, como una dimensión propia, “intrínseca”, de la vida de los hombres donde hay espacio para la extrañeza y la anomalía (56). Entrando en tensión con el racionalismo cartesiano —con la centralidad del *cogito* y de la conciencia como instancias ordenadoras de la experiencia—, Foucault propone un concepto de vida que incluya, en su conocimiento y estudio, la probabilidad de que el ser humano se piense y explique a partir de todo lo que queda fuera del umbral de lo normativo: la enfermedad, la muerte, la monstruosidad. “La vida es aquello que es capaz de error (...), hace que el hombre termine siendo un ser vivo que nunca se encuentra en su lugar, un ser vivo condenado a ‘errar’ y a ‘equivocarse’” (56). De allí que el filósofo francés se pregunte: “¿el

conocimiento de la vida sólo debe ser considerado como una de las regiones que depende de la cuestión general de la verdad? ¿O acaso obliga a plantear de otro modo esta cuestión?” (57); y arriesga: “¿La teoría del sujeto no debe ser reformulada desde el momento en que el conocimiento, más que abrirse a la verdad del mundo, está arraigado en los ‘errores’ de la vida?” (57). En suma, la vida, definida a partir de todo lo que es capaz de desviarse, se asume para Foucault como una instancia “que deja lugar al azar”, al juego de lo irracional y “lo vivo mismo” (54).

Por último, en “La inmanencia absoluta”, Giorgio Agamben ensaya una lectura del texto de Deleuze centrándose en la riqueza teórica de su propuesta, en cómo su principio de inmanencia se manifiesta “antitético” al principio de vida aristotélico (81). A diferencia de lo postulado por Aristóteles, quien afirma que una vida es atribuible a un sujeto gracias a su “potencia nutritiva” (debido a una serie de “facultades distinguibles y correlativas: nutrición, sensación, pensamiento”), para Agamben, el concepto de “*une vie*” de Deleuze es aquello que “no puede atribuirse en ningún caso a un sujeto, matriz de de-subjetivación infinita” (81). Más aun, “*une vie*” señala “la imposibilidad radical de trazar jerarquías y separaciones”, de que la tradición filosófica occidental siga pensando la división de viviente mediante pares opositivos, tales como “vida vegetativa/vida de relación, animal externo/animal interno, planta/hombre y, en el límite, *zoé/bíos*, vida desnuda y vida políticamente calificada” (81).

Explorar los usos críticos de estas categorías, los modos en que estos conceptos provenientes de la biopolítica potencian la lectura literaria en los trabajos de Rodríguez, Garramuño, Giorgi y Yelin, es el propósito del argumento que sigue. En lo específico, examinaré cómo Fermín Rodríguez lee a Sergio Chejfec (los modos en que este autor, desde Caracas y en el 92, prefigura la Buenos Aires del 2001), cómo Florencia Garramuño lee a Diamela Eltit (las formas en que las voces corales de *Mano de obra* pierden toda su individuación por exceso de trabajo), cómo Gabriel Giorgi lee a Roberto Jacoby y Syd Krochmalny (el odio contemporáneo que se respira desde hace diez años) y, por último, cómo Julieta Yelin lee a Iosi Havilio (la vida nueva, impersonal, que se compone en *Opendoor*).

Vidas precarias

“Mal tiempo” es el título que Fermín Rodríguez elige para describir el clima apocalíptico que acompaña las ficciones que lee en *Señales de vida*. “Fríos extremos, lluvias torrenciales, inundaciones, tormentas eléctricas o vientos huracanados” son algunos de los fenómenos meteorológicos que, enrareciéndolo todo a su paso, como si se tratara del “fin del mundo”, desestabilizan el ambiente de —mencionemos algunos casos— *Los pichiciegos* de Rodolfo Fogwill, *La villa* de César Aira, *El desperdicio* de Matilde Sánchez y el texto que nos ocupa: *El aire* de Sergio Chejfec (16). Pero también, en un sentido ya no

atmosférico sino diegético, “mal tiempo” es el rótulo que Fermín Rodríguez elige para describir una transformación que acontece en el interior de la narración: “el tiempo cronológico” —aquel tiempo historicista y moderno que moldea el argumento según una lógica progresiva (inicio-nudo-desenlace)— “ha dejado de correr por las páginas de estas ficciones”, produciendo un presente “empantanado”, que no avanza (17). Si la experiencia temporal de la modernidad consistió, *grosso modo*, en una depreciación de los principios reguladores del pasado y en una puesta en valor del horizonte de expectativas generado por el pronóstico del mañana —un “giro hacia el futuro”, en palabras de Reinhart Koselleck, donde lo antiguo abandonaría su carga divina y profética para pasar a ser un disvalor dentro de esta nueva conciencia racional preocupada por lo nuevo y lo desconocido (296)—; y si, en América Latina, las naciones desarrollistas del siglo XIX se hicieron eco de esta confianza en el progreso humano promoviendo un fuerte imaginario civilizatorio, una sostenida segregación biopolítica (de un lado de la frontera, los cuerpos dóciles de los ciudadanos, y del otro, los cuerpos indisciplinados de los indios y gauchos) (Rodríguez, *Señales* 21), un siglo más tarde, el estado de “crisis perpetua” generado por las políticas económicas del neoliberalismo (por no mencionar, en un más acá del presente, las continuas guerras, los desastres medioambientales y la aún latente pandemia por Covid-19), ha ocasionado que el futuro sea percibido como una amenaza (21). Amenaza de nuevos pobres, de nuevas crisis económicas, de que el

mundo, de una vez y para siempre, sea sólo capaz de proponer “una vida marcada por el desamparo, la marginación y el desamparo” estatal (105). Se trata, afirma Rodríguez, de un clima catastrófico que se respira en muchas ficciones de los años 90. Un tiempo que, centrado en los fines (los de la literatura, la Historia y el mundo moderno), anuncia, en tanto inminencia o latencia, “lo que iba a venir unos años más tarde”: la crisis del 2001 (14). De allí que la vida que modele esta temporalidad sin horizonte —sin el estímulo de acción, crecimiento y desarrollo propio de todo proyecto modernizador— sea “una vida precaria, de baja visibilidad, irreductible a cualquier sentido de la vida” (103). Una vida sin profundidad psicológica, “carente de los signos fuertes de heroísmo” que se acumulan, cronológicamente, en los grandes relatos. Una vida, en suma, de “tiempo desperdiciado e improductivo” cuyo modelo, para Fermín Rodríguez, no es otro que el antihéroe de *El aire*: Barroso (103).

El aire se abre y se cierra con la misma cita de un libro, una que, bien mirada, es la definición del tiempo que sobrevuela en toda la novela: “el pasado era el olvido, el futuro era irreal; quedaba por lo tanto el presente aislado del universo, como una burbuja suspendida en el aire que necesita sin embargo de ese mismo tiempo del que está exiliada para permanecer flotando en su ambigüedad” (Chejfec 13). “Aislado”, “burbuja”, “suspendida” y “exiliada” son todas palabras que dan cuenta, y con precisión, el “pozo de tiempo” en el que Barroso se encuentra estancado: “un tiempo barroso como su nombre,

desarticulado y descategorizado, sin una columna vertebral que organice las acciones en el antes y después de una subjetividad clásica” (Rodríguez, *Señales* 108). Ciertamente, *El aire* cuenta, ante todo, el relato de una extemporaneidad, la historia de una incapacidad para conectar con el presente que administra el *otro mundo* del que Barroso queda, desde la primera página, expatriado (léase el supermercado y su lógica monetaria, el barrio y su *habitus* nocturno, el diario y sus noticias de actualidad). “La cuerda de la vida doméstica se rompe, y Barroso —afirma Rodríguez— va resbalando inexorablemente hacia un abismo de extrañamiento que la soledad abre bajo sus pies” (*Señales* 105). La principal responsable de este desamparo temporal, de esta vida desplazada del “tiempo auténtico”, es su esposa Benavente, quien desde hace días ha renunciado a su vida con él (Chejfec 87). Una marcha que trae consigo otra pérdida además de la matrimonial: la pérdida del saber práctico. Barroso, una vez abandonado, no sabe hacer nada, ni vestirse (50), ni cocinarse (30), ni abrir cajones de la alacena (27), ni manejar su propio ascensor (51), ni aprontar dinero para pagar una pizza (40), ni en qué momento del día está (69). Es un ignorante, alguien a quien el mundo se le presenta como un enigma. De ahí que, como primer método de supervivencia —porque esa es toda la cuestión, ahora, para Barroso, de vivir y nada más— adopte como hábito la lectura del diario. No porque desee recibir “las señales de lo actual” (Barroso lee la prensa sin atenerse a sus fechas), sino porque a través del ocio de la información (“una hora cada mañana”) este antihéroe consigue

inyectarle un poco de orden a su realidad, algo de precisión y sistematicidad a su vida cotidiana. Y de ahí que, como segundo método de supervivencia, para saber en qué tiempo y espacio está, Barroso se disponga a medir ambas dimensiones: “¿cuánto tiempo dura el presente? quiso saber al rato, mientras aguardaba el ascensor” (51); y, páginas más adelante: “Al cabo de repetir varias veces ‘Todo es igual’, se le dio por calcular el espacio que separaba la calle de su balcón (54).

“Todo es igual”, repite una y otra vez Barroso, como un mantra. Todo es igual porque todo lo que tiene es tiempo, uno que se le presenta como “una dimensión extensa y disponible” al igual que la ciudad más allá de su balcón (32). “Estamos —afirma Fermín Rodríguez— en un tiempo enigmático marcado por la desocupación”, en un mundo “fuera del mundo del trabajo, sin estructuras ni horarios”, un mundo “donde el abandono y la precariedad se han vuelto norma” (*Señales* 106). Esto explica por qué, en un comportamiento típicamente chejfequiano, Barroso se la pase caminando por su barrio y zonas aledañas. Y por qué, de una forma gradual hasta alcanzar su punto máximo de imbricación a partir del capítulo Tres, este espacio incursionado se manifieste tan socavado como él. Socavado, esto es: un mundo que, a medida que avanza la narración, va perdiendo los atributos propios de la modernización neoliberal, al punto de configurar un paisaje social y económico que augura las marcas de la Argentina del 2001: la villa miseria, el

cartoneo, la devaluación del peso, la hiperinflación, conventillos y ranchos improvisados. Un proceso de barbarización —de “ruralización” o “pampeanización”— de la ciudad, cuyo precio, afirma Rodríguez, será “la degradación de Barroso”, la pérdida de su “biografía”, de los contornos que lo mantienen dentro del campo personal del individuo. El antihéroe de esta novela, al cruzar la frontera biopolítica del entorno urbano (“el umbral que define la vida políticamente cualificada de lo que una sociedad reconoce como persona y la existencia sin categoría de los que sobran, la gente sin trabajo”) se interna en lo que Deleuze llama *una vida*: “un puro horizonte impersonal de variación que más que cerrarse sobre una forma, se afirma como apertura y potencia de invención pre-personal y a-subjetiva” (Rodríguez, *Señales* 113-121). De esta materialidad está hecha, concluye Rodríguez, la vida de Barroso en el descampado de las azoteas tugurizadas: de anonimato, impersonalidad y pre-subjetividad (101).

Vidas impersonales

Si Barroso alcanza una vida anónima, impersonal y presubjetiva por falta de trabajo, en *Mano de obra*, la novela de Diamela Eltit que analiza Florencia Garramuño en *La vida impropia*, se alcanza precisamente por lo contrario: por *exceso* de trabajo. Escrita en 2002 y situada en pleno Chile neoliberal, la novela se compone de dos

partes. La primera de ellas, titulada no sin cierta ironía “El despertar de los trabajadores”, reúne ocho monólogos internos, ocho “viñetas” en primera persona, las cuales, “en una suerte de collage de diferentes perspectivas narrativas”, relatan en tiempo presente la vida —“sin individualidad”— de los trabajadores de un supermercado (Garramuño, *La vida* 74-76). “16 horas. Continuas. 16 horas cronométricas. Como un inamovible enfermo terminal permanezco conectado artificialmente a mi horario”, se cuenta y nos cuenta, de modo fragmentario y discontinuo, este yo que ha perdido todas sus marcas de identidad, toda capacidad de acción, voluntad o deseo (Eltit 73). Sigue: “Circulo y me desplazo estupefacto ante mi increíble y penoso anonimato. Circulo y me desplazo como una correcta pieza de servicio. ¿Quién soy?, me pregunto de manera necia. Y me respondo: ‘una correcta y necesaria pieza de servicio’” (73). Se trata de una flexibilización y precarización laboral propia del contexto del neoliberalismo que, como bien observa Florencia Garramuño, posee “una actualidad muy intensa”, en tanto que el mundo del que se ocupa no es solo aquel que incluye a un grupo de trabajadores de supermercado en el Chile neoliberal de los años 2000 (75). “En un gesto de confusión de localidades y experiencias muy típico de cierta narrativa contemporánea”, la novela —observa Garramuño— “apela a la imagen global de la vida de cualquier trabajador de supermercado”, desplazando así la reflexión a un terreno mucho más amplio, uno “donde Chile vendría a ser un ejemplo, una instancia —tal vez extrema, en cierto sentido— de ese mundo contemporáneo” (14).

Leída a la luz del presente, de ese presente “sin sombras, iluminado las 24 horas, los 7 días de la semana” que el régimen temporal de la aceleración produce, *Mano de obra* es, en efecto, más actual que nunca (Crary 10). La aceleración, el régimen temporal que regula nuestras prácticas cotidianas al ritmo del capital, se erige, desde fines del siglo XX hacia acá, como “el principal obstáculo” para la realización de lo que el sociólogo alemán Hartmut Rosa llama “una buena vida” (8). “¿Qué es una buena vida y por qué no la tenemos?”, se pregunta Rosa al mismo tiempo que distingue tres tipos de aceleración a modo de respuesta: la aceleración tecnológica (relativa al transporte, la comunicación y el procesamiento de datos), la aceleración del ritmo de vida (concerniente a las formas en que los individuos experimentan y gestionan su propio tiempo) y, la que nos interesa, la aceleración del cambio social (pertinente a la familia, el trabajo y demás instituciones que arbitran los significados, valores y prácticas de una cultura) (8). En relación con este último grupo, Rosa advierte que la sociedad contemporánea experimenta una “contracción del presente” producto de la pérdida de durabilidad de sus instituciones tradicionales (26). Si antes los ciclos vitales de las familias lograban perdurar por siglos, hoy, a causa de “las tasas crecientes de divorcios y segundos matrimonios, duran menos que la vida de un individuo” (28). Lo mismo puede afirmarse con respecto al trabajo, donde la estabilidad, antes que ser perenne, es precaria y transitoria (28). El resultado, resume Rosa, es la pérdida de confianza en el espacio de la experiencia, en su capacidad para generar un

escenario auspicioso para la proyección optimista (26). En este punto, es interesante observar cómo la supremacía de la noción de vida en las preocupaciones biopolíticas actuales encuentra su razón de ser, una de ellas, en la condición de precariedad en la que nos pone el presente, en la imposibilidad de componer lo que Rosa llama una buena vida, o bien, en lo que Fermín Rodríguez y Gabriel Giorgi, a propósito del imaginario imperante en la era neoliberal, llaman una *vida digna*, “en oposición a una vida sin cualificaciones, sin valor y sin calidad” (Giorgi y Rodríguez 10).

De este presente neoliberal, vaciado de interioridad y de futuro, está hecho *Mano de obra*. Un presente que, al mismo tiempo que priva a los sujetos de una identidad, de un rostro, de un poder “decir yo” (“Como un animal viejo miro, con una visión aletargada, los productos. De manera progresiva voy adquiriendo un indudable parecido a una perra ni siquiera rabiosa sino entregada (con un cuerpo general idiotizado a su fatal destino infeccioso))), los despoja de toda capacidad de acción (“no tengo fuerzas ni deseos, ni más voz que la que está dentro de mi cabeza. Estoy enfermo”) (Eltit 51-59). A la inversa del panorama obrero de principios de siglo XX —“un pasado de luchas y rebeliones populares” que los títulos de los capítulos se encargan deliberadamente de exhumar: “El despertar de los trabajadores”, “Autonomía y solidaridad”, “El proletario”, “Acción directa”, entre otros—, el grupo de empleados del supermercado de *Mano de obra* parece, afirma Garramuño siguiendo a Fernando

Blanco, “una precaria comunidad de individuos cuyo horizonte de expectativa está dado por la incertidumbre y la intercambiabilidad de cara al salario improbable y al empleo incierto” (81). Ahora bien, a contrapelo de lo que podría esperarse, esto es, que los empleados del supermercado, frente a este régimen de explotación y flexibilización laboral, opten por la victimización, Florencia Garramuño observa desde la lente biopolítica, que “en las páginas de *Mano de obra* se arma y se desarma de modo rizomático una comunidad de cuerpos que en la materialidad de su habla y la irreductibilidad de sus pulsiones oponen otras formas de subjetivación que se escapan de la lógica del mercado y encarnan una cierta resistencia, una suerte de desmadre de la representación” (82). Dicho de otro modo, mediante la construcción de una voz plural, a la vez anónima y desubjetivada, el texto logra “apartar al trabajador de su condición exclusiva de víctima” para “visibilizar la potencia vitalista de esa ‘mano de obra’” (83). Tal es la lectura biopolítica que aquí se ensaya en torno a la novela de Eltit: en lugar de optar por la victimización del trabajador del supermercado, la novela se concentra en “la dimensión de la vida”, “en las energías y afectos vitales que atraviesan a los sujetos más allá de su individualidad”, “más allá de su ‘yo’ mismo” (85). Pues, de este modo, poniendo el foco “en esos flujos de intensidades que evidencian que hay siempre un resto que se escapa de la apropiación neoliberal”, donde quizás, “en algún futuro”, pueda emerger allí “una nueva revuelta” (85).

Vidas crispadas

La relación entre literatura y política, además de acontecer en el seno del compromiso personal del escritor —en las convicciones, pujas y responsabilidades que este estrecha con su época (lo que comúnmente llamamos “política de los escritores”)—; además de tener lugar en los modos en que la primera, al interior de sus libros, aborda los tópicos de la segunda (lo que comúnmente llamamos “politización de la literatura”); el vínculo entre estos dos discursos se sostiene y afirma en un rasgo común: en la capacidad que ambas prácticas poseen para determinar qué es lo que puede ser visto, dicho y sentido. Cuáles son las prácticas, las formas de visibilidad y los modos de decir que recortan, en términos de frontera, aquello que llamamos “mundo común” (Rancière 15). Así lo entiende Jacques Rancière quien, entrando en tensión con toda una tradición marxista (Sartre, Lukács y Benjamin, entre otros), sostiene que “la literatura hace política en tanto literatura”, en tanto esfera de la experiencia que interviene en el recorte de los espacios y los tiempos, de lo visible y lo invisible, de la palabra (el sentido humano, *logos*) y el ruido (el grito animal, *phoné*) (9).

Partiendo de esta concepción, Gabriel Giorgi analiza *Diarios del odio*, la instalación-mural que Roberto Jacoby y Syd Krochmalny levantaron en 2014. La obra, compuesta por una “catarata de injurias e insultos” grabada en carbonilla sobre una pared blanca, se

convertiría en libro de poemas en 2016 y, un año más tarde, en una muestra escénica y musical a cargo de Silvio Lang^[3] (Jacoby y Krochmalny 45). En tanto poemario, *Diarios* reúne —bajo títulos sugerentes como “Ñoquis”, “Negros de KK”, “Kadena nacional”— los comentarios de lectores de algunos de los principales diarios online de la Argentina, en especial los suscriptores de *La Nación* y *Clarín*, dos medios de prensa que, durante el período que va entre 2008 y 2015, asumirían —hasta el día de hoy— un rol abiertamente opositor al gobierno kirchnerista (Jacoby y Krochmalny 45). Hecha de *odio escrito*, de las “gramáticas bajas” que circulan por los foros de los portales de noticias web (la “cloaca” de lo democrático), *Diarios* se asume para Giorgi como una posibilidad crítica —como “una herramienta clave”— para pensar el presente, para explorar los lenguajes (deshumanizantes) y las pulsiones (segregativas) que “se volverán líneas dominantes de lo público en los años posteriores” (20). “Crispación” es el término que Giorgi elige para describir el humor social que impera en estos territorios electrónicos, regulados por una lógica que no es la de los medios tradicionales impresos: aquí, además de publicarse, el odio “se viraliza, se postea, se hace cadena” (25). Se trata de un nuevo espacio de enunciación donde el odio, antes que ser una excepción, deviene *norma* (38). Donde la escritura, antes que ser narrativa (diegética, publicable, legible) se muestra fragmentaria y asintáctica. Donde los participantes (“usuarios”, “comentadores”, “trolls”, “bots”, “haters”), antes que adscribir a un signo de identificación autoral, se convierten en activos “personajes”

anónimos que replican “un odio serial, cacofónico y chillón” (25, 43). Tal es el *sensorium* de un sector importante de la sociedad que, por vías de estos canales que articulan los registros de lo oral, lo performático y lo escrito, se sienten habilitados para “decir lo indecible”, tal y como “reivindicar la dictadura, el genocidio, el machismo y el racismo” (25). Legitimados por un permiso antes impensable, por “nueva normalidad” antes subterránea, los discursos del odio que transcriben Roberto Jacoby y Syd Krochmalny transgreden, afirma Giorgi, los consensos de la democracia, los pactos básicos encargados de asegurar una “vida en común” (25).

Así, en un contexto de avance de la extrema derecha en América Latina y Europa, esta “vocinglería del odio” se refiere de este modo, por ejemplo, a la ESMA (*“Deberían lotear esa porquería/ Y hacer torres de viviendas./ Sí, con amenities y todo lo que quieras./Para sacar esa basura urgente*), a los trabajadores en protesta (*“Algunas ideas para contrarrestar los piquetes: francotiradores bajando muñecos/ a modo de devolución del miedo/ un camión entra a toda velocidad y se lleva puestos a todos los piqueteros a su paso/ bombas molotov arrojadas desde algún punto cercano”*), a los peronistas (“PAREDON

!!

!!!!/ A LOS PUNTEROS KK = BARRAS/ tiro en la nuca y a una fosa

común”), a los empleados públicos (“OJALA LOS AMETRALLEN A TODOS POR MAFIOSOS / DEKADA GANADA???:/ !!!!PUAJJJJJ!!!!/ SON UN VOMITO SOCIAL”) (Jacoby y Krochmalny 5, 25, 27, 29).

Exhibiendo una estridencia —un ruido— de la lengua hasta entonces inaudita, las vidas crispadas que se hacen oír en *Diarios del odio* construyen un imaginario democrático por segregación. El sueño: “que ese o esa (o eso) desaparezca de mi vista” (Giorgi 57). Si entendemos por literaria —afirma Giorgi siguiendo a Rancière— “esa práctica del escribir en la que lxs cualesquiera disputan el poder de enunciar”, definir y acaso soñar un “mundo en común”; el odio contemporáneo, “sus futuros fantaseados” de seguridad y exterminio, modelan un mundo *limpio*. Un mundo exento de “negros, travestis, pobres, putas” (62). Un mundo ordenado y disciplinado donde el espacio público está libre de la proximidad del cuerpo del otro. “El odio quiere que la calle se limpie y se vuelva transparente a los cuerpos que le corresponden”, afirma Giorgi, y sigue: “el odio aquí es *privatizador*: es político porque es una forma de intervenir sobre lo público y devolver ciertos cuerpos al dominio de lo privado” (63). El odio quiere “que las mujeres vuelvan a las casas, que los ‘negros’ e ‘indios’ vayan a trabajar, que los ‘viciados’ vuelvan a su Nordeste natal, etc.” (63). Así, con su naturaleza coral y anónima, las escrituras del odio van lubricando un tipo de literatura vaciada de *especificidad*: “una práctica literaria sin Literatura, de escritorxs sin Escritor, de heteroglosia sin la Novela”; una literatura que se saltea la “tradición

letrada” (sus normas lingüísticas, sus correcciones políticas, sus necesidades del campo) para conjugarse *desde afuera*: desde las múltiples voces que circulan, crispadas, por los territorios electrónicos (78).

Vidas nuevas

“Si la biopolítica es la perspectiva de análisis que afirma la dimensión política de la vida —sostiene Julieta Yelin—, la *biopoética* sería aquella que es capaz de comprender su dimensión artística, creadora” (*Biopoéticas* 9). Mediante la elucubración de este concepto, *biopoética*, Yelin pone en cuestión la idea de autonomía del campo literario —su “concepción antropocéntrica del lenguaje”— para pensar a la literatura por fuera de los dramas particulares de la disciplina. Se trata, desde esta perspectiva de análisis, desde esta “biopolítica afirmativa”, de pensar el discurso literario como “una reflexión acerca de lo viviente”, un tipo de saber capaz de enriquecer —porque lo problematiza, porque lo excede, porque experimenta con él— el estado actual de la reflexión filosófica “en torno de lo humano” (3, 69, 129).

A partir de una pregunta disparadora, “qué hay de vitalidad inhumana en todo lenguaje humano”, Yelin lee la literatura latinoamericana reciente —Marosa di Giorgio, Diamela Eltit,

Maximiliano Barrientos, Ariana Harwicz, Daniela Tarazona, Ana Paula Maia, Mario Bellatin, Hebe Uhart y, el que nos interesa aquí: Iosi Havilio— a la luz de tres principios o máximas rectoras (3). El primero: que “todo aquel que piensa —todo aquel que escribe— es, pese a sí mismo, un animal”; uno que “emerge siempre que puede, cada vez que el lenguaje, volviéndose sobre sí mismo, hace memoria” de su naturaleza viviente (102-103). El segundo: que la literatura que crea “ese animal que está siendo en nosotros” es “una tarea afirmativa”, creadora, que consiste en generar *otras* formas de vida y de pensamiento (21). Y el tercero: que esas vidas creadas, antes de remitir a “algún centro ordenador de la experiencia”, labran un “territorio biopoético” donde “las distinciones, las oposiciones, las jerarquías de la máquina biopolítica” son puestas en suspenso (4). Se trata de un terreno, el de la literatura *de* animales, donde “nacen y crecen criaturas inclasificables, seres en continua transformación, formas anómalas o curiosas de vida que despliegan sus artes de la transfiguración” (4). Y sigue: “Los escritores inventan artificios para producir una *vida otra* a través de la experimentación con formas retóricas de desubjetivación; exploran, así, zonas del yo y de la vida de los otros (...) que resisten todo tipo de metaforización” (4).

Opendoor, la ópera prima de Iosi Havilio, se lee desde esta línea de reflexión biopoética. Al igual que varias novelas de la narrativa argentina reciente —como *Agosto* de Romina Paula, *Bahía Blanca* de Martín Kohan, *El viento que arrasa* de Selva Almada y *Los llanos* de

Federico Falco— *Opendoor* narra el desplazamiento —la huida— de la ciudad al campo. La ruta de viaje es, en todas estas novelas, la misma: se parte de una zona metropolitana, en general Buenos Aires, para arribar a una localidad —portuaria, rural, periférica— de provincia: Esquel, Bahía Blanca, Chaco, Zapiola, Open Door. A raíz de diferentes infortunios (en especial amorosos), los héroes de estas ficciones escapan voluntariamente de su propia actualidad indeseable para autoexiliarse en otro espacio y en otro tiempo. El fuera de lugar que instaaura el desplazamiento terrenal (atopía solo posible, al decir de estas ficciones, en el paisaje rural) propicia, en efecto, un fuera de tiempo que los héroes —sea para cicatrizar, olvidar, curar o autodescubrirse— habitan como propio.

Compuesta por veintiún capítulos, *Opendoor* comienza con un encargo: la narradora, una exestudiante de veterinaria y ahora empleada de una (“Iba a ser veterinaria, ahora solo trabajo”), tiene que ir a Open Door a revisar un caballo (9). Allí conoce a Jaime, al animal y a su dueño, ambos con el mismo nombre: “Camino al establo, Jaime me cuenta que, como él, el caballo se llama Jaime. Se sonroja un poco cuando lo dice” (12). Esta visita supondrá para la narradora —cuya identidad, pasado y edad nunca sabremos— el comienzo de una *vida nueva*. Separada intempestivamente de su novia (“Al otro día, Aída desapareció”), la narradora aprovecha el viaje a Open Door (“no protesté, la idea me divirtió. Open Door, sonaba raro”) para dejarse afectar, en una especie de vida

improvisada, por lo que venga (9, 17). Una predisposición al azar y al cambio que incluirá no solamente al ecosistema de seres que habitan Open Door (a Jaime, ese hombre mayor, agauchado, con quien comenzará un vínculo sexoafectivo de corte paternal —“con Jaime no corría peligro”—; y a Eloísa, la chica del almacén, “esa pendeja, bruta, hermosa, elemental, que solo pienso en tocar, tocar y tocar”), sino también al lugar (50, 79). El campo, su paisaje, sus olores, el tempo moroso de su vida diaria, se convierte, a los ojos de la narradora, en un mundo nuevo:

Jaime me dejó sola en la casa por una hora. Me recosté en una reposera de lona que encontré en la galería plegada contra la pared. *Estuve todo ese tiempo inerte, floja, olvidándome del cuerpo*, y la jaqueca se disolvió en la parsimonia húmeda de la media mañana. Veía, a través del aura hueca de la resolana, la tranquera por donde se había ido la camioneta, la hilera de álamos bordeando el camino detrás del cual entrenaba un grupo de polistas, los sembrados, y más allá, más al fondo, una casucha alargada, mal hecha, sin terminar, con techo de tapa, y un tanque de agua, color azul eléctrico con un caño anaranjado que lo conectaba a la casa por detrás, y un sinfín de postes de luz, y todos esos cercos de alambrado antes del horizonte. El campo, eso era: un rompecabezas cuyas partes podía unir cada vez que parpadeaba. (51)^[4]

Olvidarse, en un tiempo inerte, del cuerpo. Si Carlos Gazzera lee la nueva vida de la narradora como una “experiencia de extravío, de exceso y des-subjetivación” donde “la pulsión vital del sexo” es lo

único que “la mantiene viva”, “lo único que la conecta con la realidad exterior” (s/p), para Julieta Yelin, el periplo por el campo de este “personaje sin nombre” que se resiste “a asignarle un sentido a lo que le pasa” conlleva “la disolución de la subjetividad de la voz narradora”, su impersonalidad (103). Siguiendo las premisas de Roberto Espósito (2011), Yelin explora cómo la vitalidad humana se lee en Havalio a partir de la “animalización” de su protagonista, en “la voz de ese animal que habla: que dice ‘yo’” (105). Dos son los procedimientos que releva: la experimentación con la primera persona y la decisión de escribir mediante una prosa “salvaje”, por lo “áspera y austera” (108). Por una parte, en “una suerte de estilo indirecto libre invertido”, la primera persona de *Opendoor* continuamente se desliza hacia la tercera, creando “un yo que se aliena, se objetiva, se vuelve exterior cada vez que intenta dar cuenta de aspectos o regiones de lo subjetivo” (108). Por otra parte, el estilo de Havalio pareciera ser que se “afina siempre en una misma nota”: la de la insensatez (108). Valiéndose de “un lenguaje despojado” y “entrecortado”, la escritura de Havalio, describe Yelin, “intenta traducir la fragmentariedad de la experiencia cotidiana”, aquella “zona marginal de la experiencia que el propio Havalio definió como ‘salvaje’” (108). Así, “rasgando” el horizonte realista, antropocéntrico, que promueve “un sentido de la vida, del mundo, del prójimo, de la comunicación en general”, la literatura de Iosi Havalio, concluye Yelin, “se piensa a sí misma”: “no es casual que una buena parte de *Opendoor* (...) transcurra en una casa próxima a la que alguna vez

fuera una institución modelo para el tratamiento de trastornos psiquiátricos, es decir, para la corrección de los insensatos” (109). De lo que se trata, en definitiva, en una literatura como la de Havel, es de afirmar la vida sin más, de exponer, a través de la impersonalidad de su narradora, “de que la vida es, sobre todo, vida” (109).

Obras citadas

Agamben, Giorgio. “La inmanencia absoluta”. *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Compilado por Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez. Buenos Aires, Paidós, 2007, pp. 59-92.

Chejfec, Sergio. *El aire*. Buenos Aires, Alfaguara, 1992.

Crary, Jonathan. *24/7. Del capitalismo al asalto del sueño*. Barcelona, Ariel, 2013.

Deleuze, Gilles. “La inmanencia: una vida...”. *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Compilado por Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez. Buenos Aires, Paidós, 2007, pp. 35-40.

Eltit, Diamela. *Mano de obra*. Santiago de Chile, Seix Barral, 2002.

Espósito, Roberto. *El dispositivo de la persona*. Buenos Aires, Amorrortu, 2011.

Foucault, Michel. “La vida: la experiencia y la ciencia”. *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Compilado por Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez. Buenos Aires, Paidós, 2007, pp. 41-58.

———. “La gubernamentalidad”. *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Compilado por Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez. Buenos Aires, Paidós, 2007, pp. 187-215.

Garramuño, Florencia. *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2015.

———. *La vida impropia. Anonimato y singularidad*. Villa María, Eduvim, 2022.

Gazzera, Carlos. “La narración-clip”. *La voz del interior*, 20 de abril de 2024,
<http://www.editorialentropia.com.ar/opendoor.htm>

Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014.

——— y Ana Kiffer. *Las vueltas del odio. Gestos, escrituras, políticas*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2020.

- y Fermín Rodríguez (comps.). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires, Paidós, 2007.
- Havilio, Iosi. *Opendoor*. Buenos Aires, Entropía, 2006.
- Jacoby, Roberto y Syd Krochmalny. *Diarios del odio*. Buenos Aires: n direcciones, 2017.
- Koselleck, Reinhart. *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Buenos Aires, Paidós, 1993.
- Rodríguez, Fermín. *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.
- . *Señales de vida. Literatura y neoliberalismo*. Villa María, Eduvim, 2021.
- Rancière, Jacques. *Política de la literatura*. Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2011.
- Rosa, Hartmut. *Alienación y aceleración. Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*. Buenos Aires, Katz, 2016.
- Yelin, Julieta. *La letra salvaje. Ensayos sobre literatura y animalidad*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2015.
- . *Biopoéticas para las biopolíticas. El pensamiento literario latinoamericano ante la cuestión animal*.

Pittsburgh, Latin America Research Commons, 2020.

¹ En los capítulos V y VI de su *Biopoéticas* (51-74), Julieta Yelin reconstruye exhaustivamente el panorama crítico latinoamericano que, afín al pensamiento biopolítico, adopta la noción de vida como una “herramienta privilegiada de acceso crítico a la literatura” (55). Llamándolos *lectores vivos*, Yelin contempla, además de los autores que son objeto de estudio aquí, a Jens Andermann (literatura y la cultura latinoamericanas); a Alberto Giordano y Judith Podlubne (escrituras del yo), a Nora Avaro y Julia Musitano (escrituras biográficas); a Raúl Antelo (ensayo, poesía y artes plásticas), y a Mónica Cragolini y Evelyn Galiazo (filosofía). El libro es muestra, agrego, de la riqueza y/o alcance heterogéneo de esta perspectiva. >>

² Estos son: “La inmanencia: una vida...” (Gilles Deleuze); “La vida: la experiencia y la ciencia” (Michel Foucault); “La inmanencia absoluta” (Giorgio Agamben); “El monstruo político. Vida desnuda y potencia” (Antonio Negri); “Deleuze” (Slavoj Žižek); “La gubernamentalidad” (Michel Foucault). >>

³ Además de *Diarios del odio*, Giorgi incluye dentro de sus materiales de trabajo a *Odiolândia* (2017) de Giselle Beiguelman y *Menos um* de Verónica Stigger (2014). >>

⁴ La cursiva es mía. >>

Sofía Dolzani, IHUCSO (UNL - CONICET)

El devenir patológico de la imaginación literaria. Lecturas de la enfermedad en la crítica latinoamericana reciente

No quiero describir aquí cómo es emigrar al reino de los enfermos y vivir en él, sino referirme a las fantasías punitivas y sentimentales que se maquinan sobre ese estado: no a una geografía real sino a los estereotipos del carácter nacional. Mi tema no es la enfermedad física en sí, sino el uso que de ella se hace como figura o metáfora. Lo que quiero demostrar aquí es que la enfermedad no es una metáfora, y que el modo más auténtico de encarar la enfermedad —y el modo más sano de estar enfermo— es el que menos se presta o mejor se resiste al pensamiento metafórico. Sin embargo, es casi imposible residir en el reino de los enfermos sin dejarse influenciar por las siniestras metáforas que han pintado su paisaje.

(Sontag 11)

La cita pertenece a Susan Sontag, a su ya clásico ensayo *La enfermedad y sus metáforas*, y funciona aquí no solo como una advertencia, sino más bien como una puesta de manifiesto del territorio sensible en el que trabajamos, dado que pensar la

enfermedad —sus construcciones discursivas, retóricas, estéticas— supone sumergirse en ese terreno metafórico, muchas veces punitivo, muchas veces sentimental, pero siempre abierto a la resignificación y exploración de nuevas figuras. El riesgo y al mismo tiempo el imán de seducción es el de ser arrastrados por las fuerzas de las palabras. Es allí donde corremos la ventura de perdernos, torcer el rumbo, y dejarnos llevar por las construcciones de un lenguaje que funciona como el canto de las sirenas. No conviene, en este sentido, poner énfasis en la división de reinos trazada por Sontag; tampoco estamos seguros de cuál es la mejor manera de encarar una enfermedad y si tal empresa puede simplificarse en un único modo. Lo que sí cabe dejar en claro es que cuando trabajamos con literatura o con lecturas de literatura, es justamente esa fuerza de las palabras la que nos interesa, el lugar figurativo en el que la enfermedad se explora en su dimensión significativa.

Teniendo en cuenta esta explicitación inicial, cobra sentido el siguiente interrogante: “¿Qué clase de cosa es la Enfermedad y en qué sentido nos sirve para pensar la literatura?” (Link, “Enfermedad” 249). La pregunta, sencilla a primera vista, presupone de entrada una vinculación entre ambos elementos que insta también a ser interrogada: ¿por qué es posible situar de forma conjunta enfermedad y literatura en tanto zona problemática?

Sabemos, gracias a una tradición decimonónica que se forja a fuerza de procesos de canonización, que la enfermedad ha ocupado un lugar central en la literatura. La mera mención del tópico nos permite evocar la locura de *El Quijote* de Cervantes, los personajes melancólicos de Shakespeare, los tuberculosos de Thomas Mann, las reflexiones de Virginia Woolf, los historiales clínicos de Oliver Sacks, las *crónicas* de Lemebel, las novelas en torno al VIH de Sarduy y de Arenas, el diario de Lifchitz, por mencionar aleatoriamente algunos casos. Ya sea como metáfora del castigo divino, como encarnación de un mal social o como manifestación de una sensibilidad extrema, los avatares del cuerpo que la enfermedad suscita se han convertido, sin lugar a dudas, en una de las obsesiones de la escritura literaria. La imagen del artista, propia de una tradición romántica, como sujeto cuya sensibilidad posibilita percibir los excesos del mundo y dejarse afectar en el orden corporal se corresponde con un discurso sobre la enfermedad que pone el acento en su fuerza creadora y en el saber que esta experiencia porta para quien la vivencia. Una percepción disímil del mundo se abre con la languidez de la enfermedad, trastoca la percepción y motiva otro tipo de observación hacia lo que nos rodea:

Con la enfermedad dejamos de ser soldados del ejército de los erguidos, nos convertimos en desertores [...] flotamos con las ramitas en la corriente; revueltos con las hojas muertas en el prado, irresponsables e indiferentes y, quizá por primera vez en años, capaces de mirar a nuestro

alrededor, alzar la mirada y ver por ejemplo el cielo.
(Woolf 36)

Frente al ejército de los erguidos, aquellos cuerpos saludables que avanzan hacia adelante, la enfermedad irrumpe con un efecto de extrañamiento que enajena al sujeto, lo distancia del orden dominante e instala con ello una variante en la percepción que exige un ejercicio de retirada mediante el que se suspende la vida conocida.

Esta forma de concebir la enfermedad en tanto exploración de una sensibilidad diferencial forma parte del repertorio de figuras con que la literatura ha tramado un decir sobre lo enfermo. Como he adelantado, es Sontag quien se encarga tempranamente de estudiar dicho aspecto en mayor profundidad, atendiendo a los modos en que los discursos literarios contribuyen a la construcción de mitos e imágenes en torno a las enfermedades. Sin embargo, la pregunta de Link resulta pertinente no solo porque permite interrogar qué clase de cosa es la enfermedad cuando aparece en la literatura sino, principalmente, cómo ella sirve para pensar esta última. Dicho en otras palabras, ¿en qué medida las ficciones que trabajan con la enfermedad resultan pertinentes para reflexionar sobre el hacer de la literatura? Ese es, en suma, el problema que motiva estas páginas. Un problema cuyo tratamiento requiere ser acompañado de otras interrogaciones que el mismo tópico suscita: ¿qué hace la literatura con la enfermedad, es decir, cuáles son los efectos de su narración y, posteriormente, las derivas de su lectura? ¿Por qué observar, por qué

dar lugar a una mirada crítica y analítica, que priorice las formas singulares con que los cuerpos enfermos son construidos por la palabra literaria? ¿Qué implicancias —discursivas, retóricas, estéticas, éticas— se ponen en juego en dicha ficcionalización? Y más aun: ¿por qué la enfermedad en la literatura podría servir para pensar las singularidades de este hacer y sus posibles desbordes? ¿Cómo la crítica literaria intenta desentrañar esta encrucijada?

Una respuesta posible supone entender que el discurso literario posee la fuerza necesaria no solo para reproducir y reforzar los sentidos ya instalados en torno a la enfermedad, sino que es capaz de resituar y abrir un horizonte imprevisto por el que se cuele un espacio de saber. Un saber sobre el cuerpo y su relación conflictiva con lo que la experiencia de la enfermedad suscita, un saber sobre las formas de percepción de esta experiencia en el marco de una cultura —es decir, sobre los arcos de legibilidad con que se codifica el cuerpo enfermo—, un saber sobre las formas en que la vida y la enfermedad se enlazan y se resignifican con la fuerza de las palabras. En este sentido, si el diagnóstico médico se presenta como uno de los discursos mediante los que se dice la enfermedad en un cuerpo, explica Wolfgang Bongers, “la literatura funciona como una *second order observation* de la medicina y otras observaciones y autoobservaciones construidas en los registros sociales y científicos” (15). Se abre, así, una perspectiva que no reemplaza una mirada médica pero habilita otro

horizonte de reflexión sobre la enfermedad, sobre la vida y sobre la propia literatura, donde la vivencia del cuerpo atravesado por el fenómeno patológico es tamizada por la experiencia de la palabra.

La Enfermedad, responde Link, es “una cosa imaginaria, una cosa *en el registro de lo Imaginario* y, por eso, parte de una Ecología de la Imaginación” (“Enfermedad” 349). Tanto su respuesta como los análisis de Sontag se encaminan a pensar la retoricidad de la experiencia patológica y sus espacios de manifestación. De allí que la literatura ocupe una zona predominante en tanto lugar en el que las figuras de lo imaginario no solo pueden manifestarse, sino también abrirse en las derivas que propone el trabajo de la imaginación. Y es esto justamente lo que aquí interesa, esas figuras de la enfermedad sobre las que la imaginación literaria y la imaginación crítica trabajan.

De los trabajos de Sylvia Molloy en torno al contagio narrativo, o la enfermedad y la decadencia como poses de una variante estética en el modernismo latinoamericano, y las interrogaciones de Sylvia Saítta en torno a las variaciones en el mito de la tuberculosis, pasando por el intento de sistematizar el lugar metafórico de la enfermedad por parte de Nathalie Bouzaglo y Javier Guerrero, a los estudios en torno a la literatura de VIH de Daniel Link, Gabriel Giorgi y Lina Meruane, un sector de la crítica literaria latinoamericana no ha dejado de observar la potencialidad de los desvíos y fugas que la narración de la enfermedad hace aparecer. Aun en sus diferencias, estos trabajos coinciden en un punto común: apuestan a leer en el hacer de la

literatura una variación de lo patológico en clave afirmativa. Es decir, un desvío en el que la marcación negativa de los cuerpos enfermos se resignifica en la escritura dando lugar a nuevas figuras a partir de las posibilidades que habilita el trabajo de la imaginación.

Me propongo, entonces, cartografiar dicho recorrido de lecturas y elucidar, así, los modos en que un sector de la crítica latinoamericana reciente encuentra en el hacer de la ficción un espacio de variación de lo patológico que escenifica esa relación, siempre difícil, entre enfermedad, cuerpo y literatura. Una zona de intersección en la que lo humano experimenta una desestabilización o una fisura que se abre hacia la escritura. Para ello, la escritura de este artículo se organiza en los siguientes momentos: en primer lugar, un breve recorrido por una noción de enfermedad en clave vitalista, donde se recuperan los aportes de Georges Canguilhem. Los movimientos que este estudioso reconoce sirven para trazar una analogía con el funcionamiento de la imaginación. De allí que, recuperando nuevamente a Link, sea posible pensar esta especie de ecología de la imaginación de la que la enfermedad participa. A continuación, la reflexión focaliza en una serie de trabajos de la crítica literaria latinoamericana contemporánea para interrogarse cómo ha abordado el modo de operar de la imaginación sobre los cuerpos enfermos, qué aspectos intenta desentrañar con sus lecturas y cómo estas encuentran en la enfermedad una zona de creación y resistencia, un espacio de resignificación de lo patológico en clave de potencialidad. Me

interesa, entonces, indagar en estos gestos críticos para visualizar qué hace la literatura con la enfermedad y, sobre todo, cómo esta es leída por quienes encontramos en la escritura literaria una forma de pensamiento que se proyecta hacia las potencialidades de la escritura misma, pero también más allá, hacia la vida que se resguarda en el espacio de la imaginación.

Derivas patológicas de la imaginación

Trabajar sobre la enfermedad supone indagar, en un territorio que involucra una doble valencia, un carácter afirmativo y negativo. Si entendemos esto evitamos negar la multiplicidad de dicha experiencia y habilitamos, así, abrir su horizonte de experimentación. Sobre este territorio plural y diverso, Georges Canguilhem sitúa sus reflexiones vitalistas, sus concepciones en torno a la norma, la normatividad y las formas en que lo patológico se desenvuelve sobre el fondo de la vida.

Sin embargo, el pensamiento de Canguilhem toma mayor fuerza si entendemos previamente que las concepciones en torno a la enfermedad se han tramado con mayor peso bajo una estela negativa y excluyente. Si seguimos los trabajos iniciales de Michel Foucault, encontramos que la pregunta por este problema ocupa uno de los centros: “¿Cómo nuestra cultura llegó a dar a la enfermedad el sentido de desviación y al enfermo una condición que lo excluye?”

(*Enfermedad* 123), escribe en uno de sus primeros libros. Foucault analiza las transformaciones que se producen entre el siglo XVI y el XVIII, donde *lo normal* adquiere el estatuto jurídico. Así, para que un cuerpo se definiese y clasificase como normal fue necesario instituir un sistema de diferenciación segregador y jerarquizante sobre las vidas en función de su adaptación y productividad. Lo normal, entendido como aquello que responde a una *norma* que a su vez es producto de un proceso de *normalización*, recorre el pensamiento de Foucault y deja entrever los modos en que el poder instituye una clasificación sobre los cuerpos. Esta forma de producción discursiva instala una dicotomía que diferencia un cuerpo normal, en tanto cuerpo saludable y productivo, frente a un cuerpo enfermo, cuya anomalía se presenta como desvío y justifica su exclusión o corrección (*Vigilar, Los anormales*).

La manera de trazar sobre los cuerpos enfermos una clasificación que delimita un afuera de la norma tendrá su eco en la literatura que priorice el uso de metáforas que identifican en la enfermedad el signo de un mal social. Resulta pertinente, en tal sentido, reponerlo, porque por un lado nos permite reconocer una de las principales figuras con que se conforma este imaginario en torno a la enfermedad, pero por otro, habilita contrastar con otras formas de concebir las relaciones entre lo normal y lo patológico. Es aquí donde el pensamiento de Canguilhem adquiere mayor resonancia.

En *Lo normal y lo patológico*, Canguilhem traza un recorrido en el que reflexiona sobre los modos de entender, desde una perspectiva tanto epistemológica como nosológica, los puntos en que se delimitan las preocupaciones por las normas, lo normal y las formas en que estas se anudan con aquello que llamamos vida. El saber de las ciencias médicas, en especial el perteneciente al ámbito fisiológico, converge en estos ensayos con una reflexión donde se exploran formas de entender la salud y la enfermedad ya no de manera excluyente sino como parte de un ciclo normativo de la vida. Es decir, allí donde la vida puede desenvolverse y preservarse.

Sin embargo, este ciclo normativo no se encuentra exento de irrupciones y desvíos. Las manifestaciones patológicas se conciben, en el pensamiento de Canguilhem, como eso que viene a interrumpir cierta normatividad, pero en el desvío que asimismo instaura, posibilita la emergencia de nuevas normas. Lo normal, de esta manera, no se opone a lo patológico, así como la enfermedad no resulta contrapuesta a una idea de salud. Ambos procesos forman parte de las posibilidades de variación y continuidad de la vida que emergen en toda su potencialidad. “No existe un hecho normal o patológico en sí. La anomalía o la mutación no son de por sí patológicas. Expresan otras posibles normas de vida” (108), afirma Canguilhem.

Canguilhem no niega, pese a todo, el carácter negativo de la enfermedad, las formas en que esta produce una alteración, modificación o incluso la clausura del mundo conocido y el final de la vida. Sin embargo, encuentra en ese espacio límite una zona de apertura: allí donde el evento patológico habilita una posibilidad de transformación vital. Tal punto cifra su valencia afirmativa: el dinamismo que opera sobre la normatividad de la vida en función de las perturbaciones y las mutaciones que la enfermedad hace arribar. En palabras de Canguilhem: “aquello anormal que la enfermedad hace aparecer es exactamente la novedad que introduce. En un cerebro sometido a efectos tóxicos, traumáticos, infecciosos, pueden aparecer modificaciones que consisten en nuevos enlaces entre territorios, en orientaciones con dinámicas diferentes” (144).

La enfermedad abre, de esta manera, un espacio de potencialidad para lo que con anterioridad al evento patológico no tenía lugar. La creación de un nuevo tipo de salud ya no se piensa derivada de las formas de vida anterior, de aquellas normas conocidas sobre las que el carácter negativo de la enfermedad opera, sino que lo patológico instala un espacio de apertura hacia una nueva disposición vital cuyas normas habrán de crearse. En este sentido, sostiene Canguilhem, la enfermedad “no es una variación en la dimensión de la salud; es una nueva dimensión de la vida” (141). Se entiende entonces que la doble valencia de la enfermedad puede manifestarse ocasionalmente como un único proceso: como negación del orden vital conocido y como

territorio de apertura. Y es justamente ese movimiento singular el que nos interesa, porque de él se hará eco cierta imaginación literaria que decida trabajar con el cuerpo enfermo como materialidad de sus ficciones y será, asimismo, un punto de interés por parte de las lecturas de la crítica: los lugares donde la enfermedad se inscribe como desvío y reconfiguración.

La imaginación, explica Daniel Link en su libro *Fantasmas*, manifiesta un movimiento de negatividad respecto del mundo conocido y una fuerza de seducción instaurada por la palabra, capaz de llevar nuestros cuerpos a un territorio otro. En tal sentido, dice Link, “no hay que pensar la imaginación como un ejercicio necesariamente solipsista: es una fuerza presubjetiva que nos arrastra. No soy yo el que imagino, sino que me dejo llevar por una forma de la imaginación de la que participo” (77). La imaginación, concebida de esta manera, excede el dominio del sujeto y se despliega a partir de la fuerza que el lenguaje es capaz de encauzar. No se trata solamente de una capacidad creadora, sino de pensarla como parte de los movimientos de arrastre que se ponen en juego en la retoricidad del lenguaje. Un lenguaje que excede las voluntades creativas del sujeto: “Hoy sabemos (volvemos a saber) que nociones como ‘imaginación’ e ‘imaginario’ remiten, al mismo tiempo, al universo de lo privado y de lo público, al campo de las prácticas sociales pero también al campo de las prácticas retóricas”, sostiene Link (40).

De esta forma, los conceptos de *imaginación* e *imaginario* involucran un hacer con el lenguaje que conduce a la producción de imágenes y formas de pensamiento condensados en *figuras*. Las figuras, explica Link, son unidades de la imaginación que se distinguen en tanto piezas discursivas y que podemos reconocer dada su reiteración. Son las figuras barthesianas de *Fragmentos de un discurso amoroso* mediante las que el sujeto actúa y con las cuales se identifica: la expresión “*¡Qué cierto es! Reconozco esta escena del lenguaje*” (Barthes 18). Así, la languidez de la enfermedad como exaltación de una sensibilidad singular, o los síntomas como encarnación de un mal, conforman ese repertorio de figuras de la enfermedad propias de una tradición humanista y moderna que pueden ser actualizadas en el ejercicio de la imaginación literaria. Sin embargo, si coincidimos con Link en que la imaginación opera como fuerza de arrastre capaz de instaurar movimientos de apertura y desvío, resulta pertinente ver los modos en que la crítica literaria latinoamericana ha encontrado en la literatura de *aquí* —al decir de Ludmer—, de “Aquí, América Latina”, inflexiones particulares de esas fuerzas de las que participamos: “No se puede no imaginar desde aquí algún tipo de resistencia y negatividad; no se puede siempre perder” (31), escribe Ludmer.

Frente a la posibilidad de una pérdida que se instaura como dominante, la imaginación que encontramos en la literatura latinoamericana y en las lecturas contemporáneas de la crítica

reconoce esos desvíos que se instalan como espacios de reconfiguración: allí donde una variante afirmativa de la enfermedad involucra no solo un desplazamiento de la vida en clave escrituraria — como territorio de exploración donde se ensayan otras formas de vida para los cuerpos enfermos— sino también una reinvencción de figuras en el interior de la propia literatura. Ese es, posiblemente, el ejercicio afirmativo en el cual las lecturas críticas insisten en situar la mirada. Porque si, como aprendimos con Foucault en *El nacimiento de la clínica*, la mirada de la medicina moderna fue responsable de leer la enfermedad sobre el fondo de un cuerpo que se recorta como objeto y como individuo, quizás la mirada de la crítica apostará a observar esos espacios donde la imaginación literaria es puesta al servicio de la fabricación de otros regímenes de producción corporal que escapan a esa lógica individual o la desbordan. Allí donde la enfermedad funciona en la literatura como productora de nuevas formas de significación.

Dicho esto, el hecho de pensar los modos en que la enfermedad es abordada desde el territorio de la imaginación, es decir, por una perspectiva que prioriza la creación y observación de las figuras e imágenes construidas desde las prácticas retóricas, no implica negar el carácter material de la palabra en tanto zona potencial de invención e intervención. Es Ludmer quien al reflexionar sobre la *imaginación pública* de la que la literatura participa, afirma que esta se erige como una potencial fábrica de realidad porque es capaz de operar sobre la

producción de sentidos (31). Por su parte, Ana Neuremberg sostiene que una perspectiva material de la imaginación puede considerarse en línea con lo virtual deleuzeano, es decir, en tanto proceso de formación y actualización de un mundo por hacer (81). En una sintonía similar, en el marco de los nuevos materialismos, Paola Cortés Rocca y Luz Horne conciben una imaginación material (verbal, visual y conceptual), que actúa como posible perspectiva crítica del antropoceno, como espacio para repensar “una redefinición de lo humano dentro de lo viviente” (5). Teniendo en cuenta estas lecturas, lo que aquí quisiera proponer es que, para reflexionar sobre el trabajo que la imaginación literaria y crítica realiza sobre la escritura de la enfermedad, puede resultar significativo pensar en sintonía con los movimientos ambivalentes que plantea el pensamiento de Canguilhem porque nos ofrece una serie de herramientas para reordenar el imaginario de lecturas que se trama en torno al decir de los cuerpos enfermos.

“Interrogar un cuerpo marcado implica situar esas marcas en una formación discursiva (una episteme) que permita entender en qué sentido el encuentro entre unas palabras y los cuerpos (el verbo y la carne) sostiene una postulación de lo viviente” (159), afirma Daniel Link en su libro *Suturas*. Esa formación discursiva que apuesta a transformar las marcaciones negativas en una variante afirmativa de la enfermedad se deja leer en las apuestas críticas que aquí nos interesan. No tanto porque involucran necesariamente una inversión

de las metáforas ya instaladas o porque hagan de la enfermedad una experiencia “positiva” o feliz. No es eso de lo que se trata. La variante afirmativa de la enfermedad acontece cuando emerge en tanto forma de la imaginación capaz de desarticular ciertas figuras, de trastocarlas o mostrar sus reveses. Y más precisamente, cuando la enfermedad misma es encausada como movimiento singular de exploración escrituraria. Porque es allí donde se abren otras posibilidades de imaginación y, con ello, postulaciones en torno a lo viviente que aún no han sido exploradas. Hacia esa fuerza de apropiación y transformación que genera la palabra conviene entonces dirigir la mirada.

Lecturas I: importaciones, apropiaciones y alteridad

De acuerdo con lo desarrollado hasta el momento, la imaginación literaria en torno a la enfermedad se ha erigido sobre figuras cuya recurrencia ayuda a consolidar ciertos lugares comunes en la literatura. El reconocimiento de estas figuras, su identificación en el análisis de los textos, es una de las tareas que hacen a la labor crítica; en particular, las de cierta crítica latinoamericana reciente que busca dilucidar cuáles son las inflexiones singulares que desde aquí se producen.

A comienzos de este escrito he anticipado algunas figuras recurrentes propias de una tradición europea moderna y he mencionado el libro de Sontag como uno de los estudios pioneros donde estas son ordenadas. Quisiera añadir, además, otros trabajos que también se encargan de reponer este imaginario en torno a la enfermedad, como el libro *Poéticas de la enfermedad en la literatura moderna* de María Victoria Utrera Torremocha, el ensayo “Las épocas y sus enfermedades. El saber patognóstico de la literatura” de Jochen Hörisch, o la antología *Con otra mirada. Una visión de la enfermedad desde la literatura y el humanismo*, que reúne a una serie de ensayos donde escritores españoles realizan distintas reflexiones sobre el problema. Si los mencionamos aquí es porque en dichos textos encontramos una serie de lecturas que priorizan su mirada sobre textos decimonónicos pertenecientes sobre todo a un corpus europeo, en el que reconocemos los nombres de Woolf, Baudelaire, Proust, Cervantes, Dostoievski, Kafka, Victor Hugo, Huysmans, entre otros.

Ahora bien, podemos preguntarnos qué implica leer la enfermedad desde lo que —*grosso modo*— podríamos llamar los estudios literarios latinoamericanos. Más precisamente, qué inflexiones particulares se producen en las lecturas que una serie de críticos y críticas realiza sobre un corpus latinoamericano; qué apropiaciones, qué desvíos encontramos, qué articulaciones entre lengua y cuerpo produce la imaginación literaria latinoamericana y

cuáles son sus énfasis críticos. Nuestro objetivo es delinear un mapa provisorio, una cartografía inicial, siempre abierta a completarse y complejizarse, de modo que sea posible vislumbrar algunos puntos de conexión y encuentro en esta forma de imaginación de la que participamos.

El estudio que abre la antología *Excesos del cuerpo. Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina* parece darnos una pista. “Fiebres del texto – ficciones del cuerpo”, de Javier Guerrero y Nathalie Bouzaglo, reconstruye el territorio metafórico desde el que la literatura ha trabajado sobre la enfermedad. Los críticos se focalizan, en sintonía con Sontag, en el carácter discursivo de la enfermedad como lugar donde se cifran representaciones en torno a los cuerpos. En particular, aquellos cuerpos que desafían los lugares de poder dominante y encarnan los miedos y temores de una sociedad. De allí las metáforas militares que nombran en el cuerpo enfermo un elemento a eliminar o neutralizar. En este sentido, sostienen Guerrero y Bouzaglo, las ficciones latinoamericanas trabajan sobre la construcción de una otredad que emerge sobre un fondo discursivo donde converge una serie de significantes —invasión, contagio, transmisión—, cuyo efecto actualiza un señalamiento sobre el enfermo en tanto sujeto peligroso y criminal. Y más aun si se trata de enfermedades relacionadas con el deseo sexual. Recuperando un dispositivo de pensamiento que reconoce los procesos de dominación colonial, Bouzaglo y Guerrero exponen las formas en que en esta

literatura el enfermo es presentado como un Otro del que la sociedad se debe proteger, convirtiendo la enfermedad en una amenaza que refuerza las barreras sociales de la exclusión: “Por ser una marca que proviene del Otro, el contagio confirma la vulnerabilidad del cuerpo pero también descubre su poder de vulnerar, su capacidad de transformar al otro, de exterminarlo o por lo menos de marcarlo. El contagio se vuelve contagioso; la enfermedad, a la vez, enferma” (17).

Bouzaglo y Guerrero recuperan los aportes de los estudios decoloniales latinoamericanos para leer la marcación de los cuerpos enfermos a luz de la otredad como eje de un problema territorial. Allí se inscriben los límites y los deseos de los cuerpos que integrarán las naciones latinoamericanas por venir. Así, en la definición del enfermo como un Otro, se articula una serie de discursos que arrastran un sistema de violencias estructurantes de la identidad latinoamericana. Sin embargo, los críticos insisten en lo siguiente: “La literatura como productora de metáforas tiene la capacidad de inventar, reforzar, invertir, resistir, desconectar o reconectar las metáforas que otras instituciones y hasta la propia literatura instalan” (25). En otras palabras, si la marcación negativa del cuerpo enfermo se cierra bajo el señalamiento de la diferencia, de la otredad, los propios excesos que lo patológico convoca desplazan y desbordan esas matrices de delimitación. Impiden que el Otro se reconozca como un cuerpo cerrado. Y es por ese lugar excesivo y ese desborde que Bouzaglo y Guerrero ponen en contacto una serie de ficciones latinoamericanas

contemporáneas como las de Diamela Eltit, Lina Meruane, Mario Bellatin, Edmundo Paz Soldán, Sylvia Molloy, Alan Pauls, Sergio Chejfec, Edgardo Rodríguez Juliá, Roberto Echavarren, Victoria de Stefano y Margo Glatz. El eje es el cuerpo del Otro, efectivamente, el cuerpo enfermo como Otro, en su disputa territorial por pertenecer e integrar la ciudadanía de las naciones latinoamericanas y las amenazas que eso mismo pueda suscitar. Pero la marcación negativa de la enfermedad, y el imaginario en torno a lo peligroso que ella trae aparejado, no cierra ni clausura los modos de significar. Por el contrario, abre y expande, exponiendo el contagio como movimiento de ampliación y conexión entre cuerpos. Es allí, en esos desplazamientos, justamente donde estos críticos reconocen el hacer de la ficción, su potencia reinventiva.

Ahora bien, el exceso del cuerpo como signo de diferencia y enfermedad no es una zona de interés solamente para la literatura contemporánea. En *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*, Sylvia Molloy encuentra en este aspecto un punto de partida desde el cual pensar el modernismo latinoamericano en un cruce donde la enfermedad y sus vinculaciones con la literatura delimitan, ya sea desde el reconocimiento o la negación, modos de “ser en sociedad” y “modos de ser en la nación” (12). El problema, entonces, parece situarse ya en los finales del siglo XIX y principios del siglo XX, donde cuerpo, territorio y diferencia aparecen como las líneas sobre las que se trazan las proyecciones de un pueblo por venir.

Molloy reconoce en las imágenes que se configuran en torno a los cuerpos las aspiraciones no solo de una ciudadanía nacional, sino también de una salud nacional. Los cuerpos saludables de la nación, los que responden a la institución de una norma, frente a los *desvíos* signados por la extravagancia y lo monstruoso, por la degeneración y la perversión, encuentran en la literatura latinoamericana una zona de aberración y obsesión que impregna la escritura. Porque aunque horrorizados, sobre estos últimos aspectos sitúan su mirada escritores como José Martí y Rubén Darío cuando observan y describen un cuerpo como el de Oscar Wilde. Estos escritos, explica Molloy, consiguen dar voz “a una ansiedad colectiva, una ansiedad, cuya importancia ideológica es indudable, que el lector latinoamericano reconoce y hace suya” (25). Una ansiedad que encuentra en el cuestionamiento corporal a la heteronormatividad practicado por Wilde un lugar de desviación:

La preocupación que Wilde producía en Darío y Martí encuentra su paralelo en los discursos técnicos de los incipientes estados-nación, discursos manejados por esos años en toda América Latina por psiquiatras, sociólogos, hombres de derecho y, sí, inspectores de policía que intentaban analizar la desviación sexual ‘extranjera’ como una de las enfermedades traídas por la inmigración. (33)

El problema radica, entonces, en lo que dan a ver los cuerpos y en cómo ingresan al espacio nacional, en las exacerbaciones con que estos actúan y los modos en que pueden ser codificados por la

escritura. Porque si la estética decadentista propia del *fin de siècle* europeo se focaliza en el cuerpo y su desborde, la importación realizada por el modernismo latinoamericano priorizará la construcción de un *locus* de enunciación donde se aúnan el deseo y la perversión, vinculando esta última con una sexualidad no heteronormativa. Se traza así un territorio para lo insalubre y se asocian las identidades sexuales con un signo de enfermedad importada que demarca no solo los miedos de una Latinoamérica en proceso de construcción, sino también los límites entre lo que es propio y lo que no. Lo que debe permanecer, en la medida de lo posible, oculto “en el closet de la representación literaria” (Molloy 40), dado que hace peligrar el paradigma heterosexual y saludable sobre el que las naciones latinoamericanas desean proyectarse. Y sin embargo, allí nuevamente, en esos textos que escriben en su variante negativa los desbordes del cuerpo, Molloy lee los reversos, las figuras oblicuas que mientras más se intentan encubrir, más exponen las fallas donde el exceso emerge como espacio de deseo. Un deseo que configura, pese a todo, una de las primeras reflexiones “*conscientemente* literaria[s] en América Latina” (25). La estética modernista en la que “la decadencia aparece *a la vez* como progresiva y regresiva, como regeneradora y degeneradora, como buena e insalubre” (26), todo ello proyectado sobre el cuerpo sexual de las naciones.

Ahora bien, si la articulación entre cuerpo y espacio como dimensión problemática de la enfermedad es reconocida por Molloy desde una perspectiva que sitúa su mirada sobre el territorio continental y nacional, Sylvia Saítta, por su parte, estudiará las apropiaciones del mito romántico de la tuberculosis en textos argentinos que hacen de la ciudad el centro de su producción. La Buenos Aires acechada por los procesos de modernización a comienzos del siglo XX se erige como escenario en el que se disputan formas de segregación de las vidas de la población, armando, así, un mapa donde los cuerpos enfermos sintetizan un lugar, una clase y sus posibilidades de movilidad.

En la lectura de Saítta, los enfermos de Carriego, Castelnuovo, González Tuñón y Arlt complementan las narrativas de la tuberculosis con una marca propia: la pobreza. Se trata de cuerpos cuyas fantasías de progreso social se ven obturadas por la enfermedad. Ya sea porque esta les impide salir de los barrios pobres en los que habitan, donde lo insalubre y el hambre aparecen como características de las condiciones de vida que atraviesan esos espacios, o porque el viaje al centro de la ciudad con aspiraciones de ascenso social fracasa, devolviendo el cuerpo enfermo a su lugar de origen. Saítta reconoce en la poesía de Carriego la tuberculosis “como una enfermedad de las pasiones mundanas, la culpa y la condena moral” (100). Un punto que

obtura la posibilidad de movilidad social y ancla el cuerpo a un territorio, exponiendo las fallas en las fantasías de integración urbana.

De manera similar, los escritos de Elías Castelnuovo y de Raúl González Tuñón hacen de la pobreza la variante que la literatura argentina de la década del veinte introduce en las ficciones en torno a la tuberculosis:

En los relatos de Castelnuovo la tuberculosis es la enfermedad que el escritor pobre contrae en el oficio de periodista; en los de González Tuñón, es el precio que el artista paga en defensa de su arte. Se trata entonces del mito romántico de la tuberculosis como dolencia de seres sensibles que, a su vez, se vincula con el mito de la tuberculosis como una enfermedad de la pobreza y de las privaciones; de las habitaciones frías, la mala higiene y la comida insuficiente. (Saítta 104)

Queda manifiesto que la enfermedad sobre la que esta literatura trabaja se articula con una clase y un territorio, y expone las formas en que se delimitan los espacios y las posibilidades de circulación y habitación de los cuerpos. Las periferias, los bordes de la ciudad o las zonas marginales aun dentro de los espacios céntricos determinan los desplazamientos posibles para estos enfermos.

Sin embargo, Saítta encuentra en el caso de ciertos textos de Roberto Arlt una inflexión, donde el mito de la tuberculosis no solo se vinculará con la pobreza sino también con la maldad, provocando una desmitificación de los lugares comunes que acompañan esta ficción. Es decir, no encontramos en la escritura de Arlt una exacerbación de la muerte ni una exaltación de la sensibilidad. Tampoco un énfasis en el carácter melancólico que caracteriza las narraciones de la tuberculosis. Sino que todo ello se ve desplazado por una posición cínica desde la cual la experiencia de la enfermedad ya no nombra ni la mala vida, ni la pobreza, ni una desmesura pasional (Saítta 110). Calculadores y poco benévolo, los tuberculosos de Arlt adoptan una posición que, desde su narración irónica, consigue desmitificar el relato de la tuberculosis como enfermedad temperamental y desplazarla hacia el terreno de la fascinación que en su literatura va ganando la traición y la maldad. Desde allí, entonces, las ficciones arltianas habilitan una nueva línea narrativa de la enfermedad.

Por lo dicho hasta aquí podemos entender que las tres lecturas encuentran un modo de operar de la imaginación literaria donde ciertas figuras mitificadas de la enfermedad reconfiguran sus sentidos en función de un arco problemático que atañe a las disputas latinoamericanas. El problema territorial, la construcción del Otro, la precariedad conforman capas de significación que se solapan a las figuras de la enfermedad ya conocidas. De modo que las importaciones encuentran sus propias fallas o desvíos,

transformándose en apropiaciones que reinventan o tensionan los espacios imaginarios que rodean los cuerpos enfermos para habilitar nuevas dimensiones de narración y figuración. Es sobre ese punto donde podemos reconocer la fuerza afirmativa de lo patológico en tanto materialidad de la imaginación.

Lecturas II: la falla, el movimiento y la potencia formal de la enfermedad

Si de lo que se trata entonces es de encontrar los lugares en los que la literatura resquebraja las figuras ya conocidas, la lectura que Sylvia Molloy realiza sobre la novela *La vorágine* hace de la falla el centro de su apuesta crítica. En su artículo “Contagio narrativo y gesticulación retórica en *La vorágine*”, propone releer la novela colombiana de José Rivera “siguiendo el rastro a la falla”, a ese espacio de enunciación que la crítica decimonónica ha tratado de armonizar allanando la multiplicidad a la que la novela invita a sumergirse en su construcción narrativa. Molloy reconoce en la narración de la enfermedad la matriz constructiva del texto, el motor que hace a su maquinaria de escritura y que, sin ordenarlo, permite leerlo en su discontinuidad, en su mezcla y superposición. *La vorágine* desordena y desorganiza cualquier tipo de linealidad a partir de una lengua que Molloy reconoce contagiada y enferma. No es solo el cuerpo del personaje principal el que en su conexión con una naturaleza salvaje

se ve infectado. Si es posible hablar de una construcción formal desde la enfermedad es porque la novela habilita un tipo de contagio que atañe a los cuerpos pero también al discurso, a los niveles discursivos de la narración. Dice Molloy:

la originalidad [de *La vorágine*] reside sobre todo en reactivar el tópico de la enfermedad en el nivel de la enunciación misma, afectando la palabra del protagonista narrador permanentemente minado en sus intentos de coherencia. Más allá de la anécdota que plantea, más allá de los temas que ofrece, *La vorágine* registra en su letra la enfermedad, la lesión, el contagio. Texto que reflexiona sobre la enfermedad es, todo él, un texto enfermo. (758)

Interesa entonces la operación crítica a partir de la cual Molloy define la novela como texto enfermo, dado que se trata de leer la fuerza escrituraria con que la enfermedad ingresa en el espacio de enunciación y hace de él, tal cual el propio título anuncia, una vorágine, un torbellino donde se mezclan, se desordenan, se solapan, los niveles de la narración. Se desmontan imágenes ya consolidadas que signan la enfermedad como un territorio insalubre y peligroso: la naturaleza selvática, en este caso, capaz de enfermar a cualquiera que en ella se adentre.

Pero la lectura de Molloy va más allá del reconocimiento de este aspecto. Encuentra en la emergencia de la enfermedad el lugar de enunciación de la novela, allí donde se trastocan y corroen los marcos

narrativos, y es la voz del narrador la que en continuidad con la construcción espacial deviene enferma. En este sentido, si hasta el momento hemos reconocido las figuras de la enfermedad en una articulación entre los espacios y los cuerpos, la lectura de Molloy de *La vorágine* introduce una nueva dimensión: la de la voz, encontrando en la enfermedad la estructuración de una *forma* de la novela a partir de la cual se trastocan y corroen los marcos narrativos. Será a partir del proceso de infección de esa voz que *La vorágine* contará no solo la experiencia de un viaje a la naturaleza, sino la experiencia de la escritura, la conversión del sujeto en escritor: “Ni itinerario espiritual, ni viaje bibelot, la aventura de la selva en *La vorágine* será un itinerario insalubre, que contamina a un hombre y su literatura, pero cuyo saldo no será del todo negativo: hará de él, por fin, un escritor” (750). Es en esa contaminación narrativa que hace del enfermo un escritor donde la enfermedad se transforma en una potencia inventiva, habilitadora de un descentramiento en el que el sujeto de enunciación racional queda corroído, tomado por una enfermedad cuya fuerza de contagio traza un recorrido que va de la naturaleza al sujeto y del sujeto a la lengua, transformándose toda ella en la forma de la escritura.

Ahora bien, el registro con que la enfermedad condiciona las formas narrativas y los espacios de enunciación es algo que también busca abordar Lina Meruane en el estudio de lo que denomina un corpus seropositivo. *Viajes virales. La crisis del contagio en la*

escritura del sida es un libro que se propone rastrear en las narraciones de la última epidemia del siglo XX, los recorridos del VIH y su representación, las formas en que este se escribe en la literatura y arma una cartografía que, lejos de lo estático, retrata el movimiento viral, corporal y discursivo en una escala que va de la Nación a lo global y de lo global a la Nación. Así, los análisis de Meruane se construyen a partir de dos ejes: por un lado, el espacio global de la epidemia con sus desplazamientos, su comunidad errante, su tiempo globalizado; y por otro, el ímpetu localista que inscribe en la escritura del virus un discurso desde el Sur capaz de desafiar los lugares dominantes de enunciación, cuyos epicentros de poder irradiaron narrativas que no se ajustaban del todo ni al punto de vista ni a la experiencia latinoamericana de la enfermedad.

De esta manera, las “rutas de contagio” que traza Meruane a partir de una selección de textos literarios —en la que se encuentran, entre otros, los escritos de Reinaldo Arenas, Severo Sarduy, Francisco Casas, Pedro Lemebel, Daniel Link, Pablo Pérez, Mario Bellatin, Marta Dillon— no pueden ser pensadas solo en términos geográficos. Constituyen, más bien, la configuración de un dispositivo retórico de la enfermedad donde se dejan leer las transformaciones culturales y los cambios de sentidos que hace emerger. Un movimiento donde la velocidad de la globalización se solapa con la circulación del virus, de los cuerpos y de un lenguaje que, en la medida en que intenta nombrar la epidemia, explica asimismo algo de la sociedad que la

origina. En este sentido, la velocidad de los discursos que proliferan en torno al VIH va a la par de un contagio que encarna la temporalidad de la globalización al mismo tiempo que muestra su cara más voraz, más implacable: el viaje letal del virus como emblema del fracaso de los sueños cosmopolitas y libertarios que atravesaron la segunda mitad del siglo XX. Desde esta lectura, sostiene Meruane:

... esos viajes del virus, como los viajes de todas las pestes pretéritas, no solo trazaron un recorrido entre puntos cardinales, no han sido simplemente desplazamientos de impacto geopolítico sino que generan también otros cambios de sentido: nuevas o renovadas significaciones culturales de la enfermedad que explican a la sociedad que las produce y a la vez condicionan sus imaginaciones colectivas. Una epidemia pronto vuelta pandemia de significaciones. (22)

Lo que se busca desentrañar es el mapa discursivo del virus, la vuelta escritura de la enfermedad sobre el fondo de las transformaciones culturales provocadas por esa palabra que signa las últimas décadas del siglo pasado: la entrada en la globalización. Es a partir de este salto de escala que Meruane aspira a dibujar los movimientos de la enfermedad sobre el fondo de un mapa mundial y, con ello, los desplazamientos de los cuerpos, de los síntomas, de la lengua, de las narrativas en torno al virus.

Así, en una búsqueda que lee las formas en que la enfermedad estructura ciertos textos literarios, mientras que Molloy analiza el lugar de la voz para elucidar el contagio de los lugares de enunciación, Meruane se focaliza en a la construcción espacial, pero ateniéndose a un aspecto singular: ya no los procesos de espacialización como la delimitación de un punto en el *continuum*, es decir, el espacio construido por una mirada que fija los límites y sus fronteras, sino el espacio como un mapa móvil, donde pueden trazarse los desplazamientos de los cuerpos, de los sentidos, de la lengua, y donde la figura del viajero —ya sea este turista, migrante o azafato— ocupa un lugar clave. Se trata de un registro de la nueva cultura de la movilidad propuesta por el capitalismo neoliberal que este corpus seropositivo es capaz de captar. La enfermedad es investida esta vez no solo por metáforas de guerra —como bien lo señala Susan Sontag cuando estudia las retóricas del sida— sino por figuras económicas que signan el nuevo tiempo globalizado. Un tiempo acechado por cambios que operan tanto en las mecánicas de las comunicaciones como en las tecnologías financieras, económicas y políticas que constituyen el soporte de la epidemia.

En una ficción global que sostiene un discurso sobre un mundo en el que se han acotado las distancias y se ha producido un acercamiento de la comunidad mundial, se refuerzan, pese a ello, los discursos sobre las fronteras y la alteridad: la discursivización del virus recupera el mito del carácter foráneo de la plaga y señala que el

peligro sigue estando en la figura del extranjero frente al cual se requiere asegurar las defensas de la nación. Una Nación que, sin embargo, estos relatos desarman, porque ya no hay patria que funcione como posibilidad de protección para estos cuerpos. Así, una *comunidad errante* es la que Meruane lee en las ficciones; comunidad móvil y sujeta a los más violentos procesos de exclusión pero comunidad al fin, desde la cual las ficciones aspiran a reconfigurar las matrices discursivas sobre la enfermedad que emanan de los epicentros norteamericano y europeo, para situar, así, otras retóricas desde el Sur a partir de las que, pese a todo, se apuesta a la supervivencia. Es allí donde se trama otra batalla por los cuerpos y por la significación. Una disputa en las figuras de la enfermedad en clave de resistencia.

Lecturas III: La sublevación de los cuerpos y otras formas de imaginación

En el texto “Enfermedad y cultura: política del monstruo”, Daniel Link sostiene que “en el siglo XXI, la Enfermedad recupera ciertas metáforas y personajes ilustres (contagio por contacto, transfiguración nocturna), porque vuelve sobre los terrores del siglo XIX” (253). El enfermo como criminal y la enfermedad como castigo se reactivan como metáforas en la literatura que trabaja con la narración del VIH, sobre todo en la década de los ochenta. Sin

embargo, con la llegada del cóctel y la transformación de la enfermedad en una condición crónica, la literatura comienza a explorar modos de narrar estas formas de cohabitación que involucran al cuerpo como territorio sobre el que sujeto y virus conviven no sin conflictos.

La novela de Pablo Pérez, *Un año sin amor*, puede reconocerse entre estas producciones. Link lee en ella una serie de desplazamientos que resitúan al enfermo ya no en el lugar de paciente, sino, por el contrario, como aquel que mediante el ejercicio de escribir apuesta a la construcción de una soberanía “sobre la propia vida y sobre la propia muerte. Soberanía de sí para la cual el sujeto va cruzándose con diferentes enemigos: el discurso melodramático (sentimental, familiar) del cual el narrador se va despojando lentamente, pero también y sobre todo el dispositivo normalizador de la medicina (la médica que pone al narrador en el lugar del incorregible)” (261).

Así, el texto de Pablo Pérez recupera y se apropia de una serie de figuras clásicas —como el lugar estetizante del cuerpo enfermo que una tradición de diarios de escritores (Woolf, Mansfield, Kafka) asignan a la enfermedad— para llevarlas a otro lado. Sin embargo, hay una distancia irónica respecto de estas otras escrituras diarísticas propias del siglo pasado, porque justamente “el melodrama es lo que *falla* en el relato de la enfermedad” (257) construido por Pérez. La falla, al igual que en la lectura de Molloy, es la pista que sigue Daniel

Link: la falla donde el imaginario decimonónico de la enfermedad se resquebraja y la literatura produce otras formas de imaginación que permiten pensar el cuerpo enfermo, en este caso, en un ejercicio soberano que, desde la insistencia en ese espacio-cuerpo monstruoso, apuesta a seguir viviendo. Es decir, habitar esa nueva dimensión de la vida que la enfermedad viene a habilitar para desde allí trazar sus batallas. En este aspecto Link reconoce la puesta en juego de una política de lo viviente que la escritura de la enfermedad posibilita. Como si en el acto mismo de escribir la propia vida, es decir la vida *con* la enfermedad, el sujeto pudiera apropiársela y rebatir los discursos y las condiciones que desde otras instituciones médico-farmacológicas se le imponen. La escritura no sólo se vuelve el espacio en el cual decir la propia vida para afirmarla, sino el lugar desde el cual tramar una coexistencia con la nueva condición vital que el VIH hizo aparecer y desde allí diseñar soberanamente otros modos monstruosos de vida.

Ahora bien, si Link encuentra en la escritura de Pablo Pérez un ejercicio de soberanía, la lectura que Gabriel Giorgi realiza en su texto “Después de la salud” reconoce en la literatura contemporánea sobre VIH una dimensión desarticuladora del imaginario inmunitario en torno a la enfermedad. La idea del cuerpo propio, alojador de un huésped temporal que se debe combatir en vistas a recuperar una

salud primigenia, es puesta en tensión por cierta literatura que aborda la relación con el VIH desde una perspectiva de la cohabitación. Dice Giorgi:

Los lugares comunes de la enfermedad, del virus o la bacteria, patógenos como invasión, amenaza, contagio o contaminación no hacen más que replicar el imaginario inmunitario que tenemos sobre la salud, un imaginario que se funda sobre la posibilidad de una distinción nítida, reconocible, originaria (y, por lo tanto, restituible) entre el “propio cuerpo” identificado con una salud primigenia, y esas criaturas visitantes, parásitas, extranjeras, esos huéspedes que ocupan un espacio al que no pertenecen y al que amenazan y pueden, potencialmente, destruir. (Giorgi 13)

Es este imaginario el que cierta literatura vendría a combatir, al trabajar sobre formas de coexistencia que tensionan los límites difusos que sitúan al cuerpo como propiedad, para reubicarlo — enfermedad mediante— entre lo propio y lo común: “la literatura aparece allí como un laboratorio de lenguajes de lo singular que pone en cuestión la imaginación inmunitaria de la enfermedad pero también los modos de construir subjetividad e individualidad a partir de la lógica inmunitaria” (Giorgi 16). Se trata, entonces, de tensionar la fuerza de un imaginario que se remonta a la medicina moderna y que podemos observar en los escritos de Foucault en torno a la

individuación del cuerpo enfermo. Pero también, un imaginario cifrado en cierta supremacía y exaltación del cuerpo humano en tanto cuerpo saludable.

La lectura de Giorgi encuentra en el trabajo de la imaginación literaria una serie de desplazamientos que apuestan a la desapropiación del cuerpo enfermo, allí donde los límites de la propiedad y la soberanía son puestos en tensión. Como si la enfermedad fuera capaz de abrir paso a una manifestación de la vida en otras variantes que escapan al control individual, institucional, e incluso humano, de lo que acontece. Porque lo desborda. En este sentido, Giorgi identifica en *Vivir afuera* (1998) de Rodolfo Fogwill un espacio de interrogación sobre las formas de relación con el propio cuerpo, con el de los otros, con la vida y con la muerte; un cuestionamiento de los modos de narrar los procesos de subjetivación individuales y colectivos, dado que todos los cuerpos resultan potencialmente enfermos. Todos pueden encontrarse con el virus porque este rebasa cualquier tipo de circunscripción. Pero hay un gesto aun más relevante que Giorgi reconoce en la novela de Fogwill, uno que va más allá del carácter universalizable del virus e involucra una política de lo viviente que excede las retóricas corporales centradas en lo humano:

La presencia y la permanencia del virus implica (o impone) en el texto una relación siempre abierta, siempre indeterminada con el umbral de lo viviente, con el hecho

primario de la vida y del vivir y, por tanto, con el límite siempre móvil entre lo social y lo biológico, entre lo simbólico y lo orgánico, entre lo humano y lo animal (el virus es, después de todo, un ejemplar de vida animal: “trae”, por así decirlo, el límite de la vida o lo viviente “en tanto que tal”, al universo de lo social y de lo humano).
(19)

En ese límite, entonces, se sitúa el trabajo de la imaginación literaria. En ese límite en el que Giorgi lee una hendidura que emerge como zona de apertura y potencialidad hacia lo incontrolable y lo desconocido. “Lo viviente en tanto que tal” excede el cuerpo humano pero traza con él una relación necesaria cuyos efectos producen, justamente, un desplazamiento, un descentramiento. Eso es lo que Giorgi encuentra en esta literatura que hace del virus y la enfermedad ya no únicamente una dimensión formal, sino el lugar de apertura de la imaginación a partir de la cual pueden emerger nuevas imágenes y formas de pensamiento para lo viviente.

De esta manera, las lecturas aquí presentadas dejan entrever cómo la literatura que trabaja con la enfermedad pone en juego un modo de operar de la imaginación que sigue los trazos potenciales que lo patológico puede encauzar, los espacios de desvío y resignificación que el hacer de la ficción habilita. Si, como se dijo al comienzo, entendemos con Link la imaginación como fuerza de arrastre, y si con Canguilhem es posible pensar una variante afirmativa de lo patológico, los gestos críticos que estas lecturas sintetizan dan cuenta

de aquello que la escritura puede hacer con y desde la enfermedad. Y más aun, cómo en la búsqueda de las ficciones por narrar los virus, las enfermedades, los contagios se cifra un movimiento que va hacia la escritura misma, pero también hacia la vida. Hacia la vida que palpita en los textos y que la literatura es capaz de resguardar. Ese es, en suma, el movimiento que esta crítica trata de captar.

Obras citadas

Aldecoa, Josefina et al. *Con otra mirada. Una visión de la enfermedad desde la literatura y el humanismo*. Madrid, Fundación Ciencias de la Salud - Taurus, 2001.

Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Traducido por Eduardo Molina. Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.

Bongers, Wolfgang. “Literatura, cultura, enfermedad. Una introducción”. *Literatura, cultura, enfermedad*. Buenos Aires, Paidós, 2006, pp. 13-28.

Bouzaglo, Nathalie y Javier Guerrero. “Fiebres del texto – ficciones del cuerpo”. *Excesos del cuerpo: ficciones de*

contagio y enfermedad en América Latina. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.

Canguilhem, Georges. *Lo normal y lo patológico*. Traducido por Ricardo Potschart. Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.

Cortés Rocca, Paola y Luz Horne. “La imaginación material. Restos, naturaleza y vida en la estética latinoamericana contemporánea”. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. 10, n° 21, 2021, pp. 4-15,
<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/4913>

Foucault, Michel. *Enfermedad mental y psicología*. Traducido por Alcira Bixio. Buenos Aires, Paidós, 2016.

———. *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*. Traducido por Florencia Perujo. Buenos Aires, Siglo XXI, 2014.

———. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Traducido por Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires, Siglo XXI, 2014.

———. *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*. Traducido por Horacio Pons. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2014.

- Giorgi, Gabriel. “Después de la salud. La escritura del virus”.
Estudios, n° 19, 2009, pp. 13-34,
<https://biblat.unam.mx/hevila/EstudiosRevistadeinvestigacionesliterariasyculturales/2009/vol17/no33/1.pdf>
- Hörisch, Jochen. “Las épocas y sus enfermedades. El saber patognóstico de la literatura”. *Literatura, cultura, enfermedad*. Traducido por Carlos Díaz Rocca. Buenos Aires, Paidós, 2006, pp. 47-72.
- Link, Daniel. “Enfermedad y cultura: política del monstruo”. *Literatura, cultura, enfermedad*. Buenos Aires, Paidós, 2006, pp. 249-265.
- . *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.
- . *Suturas. Imágenes, escritura, vida*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2015.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2020.
- Meruane, Lina. *Viajes virales. La crisis del contagio global en la escritura del sida*. Santiago, Fondo de Cultura Económica, 2012.

- Neuremberg, Ana. "La imaginación crítica. Modos de hacer e intervenir en el presente". *Recial*, vol. 14, n° 24, 2023, pp. 79-94,
<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/43362>
- Molloy, Sylvia. "Contagio narrativo y gesticulación retórica en *La vorágine*". *Revista Iberoamericana*, vol. 141, n° 53, 1987, pp. 745-766,
http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/profs/romulo/MOLLOY,%20Silvia.%20Contagio%20narrativo%20y%20gesticulaci%C3%B3n%20ret%C3%B3rica%20em%20La%20Vor%C3%A1gine.pdf
- . "Clínica, nación y diferencia". *Poses de fin de siglo. Desborde del género en la modernidad*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012.
- Saítta, Sylvia. "Costureritas y artistas pobres: algunas variaciones sobre el mito romántico de la tuberculosis en la literatura argentina". *Literatura, cultura, enfermedad*. Buenos Aires, Paidós, 2006, pp. 95-114.
- Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Traducción de Mario Muchnik. Madrid, Taurus/Alfaguara, 2003.

Woolf, Virginia. *De la enfermedad*. Traducción de Ángela Pérez.
Barcelona, Centellos. 2014.

Utrera Torremocha, María Victoria. *Poéticas de la enfermedad
en la literatura moderna*. Madrid, Clásicos Dykinson, 2015.

SECCIÓN 5

La interpelación a la filosofía

Fabián Ludueña Romandini, UBA - CONICET

**La naturaleza ama esconderse.
Entrevista a Fabián Ludueña
Romandini**

Por Rafael Arce

R.A. En tu libro *Más allá del principio antrópico. Hacia una filosofía del outside* hacés una distinción entre antropocentrismo y antropismo, así como entre principio antrópico fuerte y principio antrópico débil para minar la presunta liberación del antropocentrismo que habría dado por hecha gran parte de la filosofía del siglo XX. ¿Cuáles son las consecuencias de esta persistencia antrópica si consideramos la multiplicidad de pensamientos que se reconocen bajo diversas formas posthumanistas a comienzos del siglo XXI?

F.L.R. Efectivamente, en ese libro he señalado como principio antropológico aquel que hace del Hombre el sustrato metafísico en el cual se fundamenta un sistema filosófico. La “deconstrucción del fundamento” se ha encargado, con gran ahínco, de desbancar fuertemente este principio para defender la animalidad constitutiva de Homo y el primado ontológico de la vida. Sin embargo, subyace a la caída del fundamento antropológico lo que he dado en llamar el antropismo. De esta manera, he denominado principio antrópico fuerte a aquel que tiene como base implícita la descentralización de lo humano como condición de la explicación del hombre y de su mundo. Otra forma de llamar a este principio podría ser finalismo antrópico fuerte, dado que la diferencia entre el principio antropológico y el antrópico consiste en que este último hace del hombre un fin —

incluso no-supuesto o criptoteleológico— y nunca un fundamento propositivo. En cambio, hemos llamado la atención sobre el principio antrópico débil para designar a aquel cuya postulación implica un antropismo pero no hace de este un finalismo pleno en el que, veladamente, la presencia de lo humano se transforma en condición de posibilidad de la diagramación o funcionamiento de un sistema (mítico, metafísico o cosmológico). Así, en este último caso, el hombre puede ser pensado como un eslabón necesario de una cadena metafísica superior. En general, es posible suponer que la filosofía ha sido más exitosa en la tarea de deshacerse del principio antropológico pero no ha logrado ni identificar ni superar el principio antrópico subyacente y determinante del cual el primero es subsidiario. Quizá solo en la actualidad se están proponiendo filosofías que, de modo diverso, apuntan en esta nueva dirección.

Por cierto, es necesario establecer que, en todos estos casos, no está para nada mal que haya filosofías que quieran ser antropológicas o antrópicas si así lo desean y son conscientes de sus presupuestos. Lo interesante de abandonar el antropismo consiste en tomar la dimensión de qué puede producir la filosofía o añadir como conocimiento sobre el mundo toda vez que se considera a Homo en tanto antrópicamente ausente de una teoría filosófica. En cierta forma, nos hallamos también ante un *Gedankenexperiment* porque, conviene no olvidarlo, la figura de lo que llamamos Homo, aun si se trata de un nombre de lo incompleto, no deja de subsistir en la

realidad de lo existente. Por lo tanto, su ausencia o su vacío son concebidos como un ejercicio de pensamiento que nos permite plantear la pregunta que reza: ¿cómo puede ser descripto el mundo si nos desprendemos del supuesto antrópico de Homo? Y, al mismo tiempo: ¿qué podemos aprender sobre el propio Homo si buscamos explicar su estar-en-el-mundo a partir de una filosofía no antrópica?

En cierta forma, se trata de experimentar lo que significa el mundo no solo antes y después de que Homo tenga efectivamente lugar sino también durante su existencia, sin considerar que el sistema funciona debido a su presencia determinante en dicho mundo. En ese aspecto, se trata también de un principio de precaución teórica, una deconstrucción en permanente ejercicio en la escritura filosófica. De lo contrario, lo que puede ocurrir es que se genere un nuevo inconsciente conceptual de tipo metafísico que es el reverso exacto del humanismo bajo la figura del posthumanismo. No hay que olvidar que, aun el posthumanismo más radical, al utilizar todavía la denominación, no deja de mirar hacia el Homo que quiere dejar atrás. Es decir, aquí el prefijo “post” no hace más que señalar la dependencia de una teoría respecto del supuesto del cual quiere desprenderse con mayor o menor éxito pero, en todo caso, no completamente.

Esa situación puede llevar, más pronto que tarde, a tener que deconstruir los presupuestos del posthumanismo por ser el nuevo concepto que condiciona el fluir de una teoría filosófica que,

continuamente, debe poner en duda las huellas antrópicas que son oclusivas para la tarea del pensamiento y, al contrario, debe mantenerse abierta a las múltiples influencias de su pasado y presente. En este punto, por los objetivos que busca, el posthumanismo debe estar más atento que nunca a la hora de considerar los principios fundamentales de su ejercicio para no recaer, inconscientemente, en aquello mismo que busca sortear. Las tesis de mi disyuntología y de mi ontología analéptica señalan, en este punto, que el posthumanismo, *stricto sensu*, no existe en tanto y en cuanto el humanismo es solo una ilusión que nunca ha tenido lugar sino como un producto eidético.

R.A. En el primer libro de tu políptico *La comunidad de los espectros I. Antropotecnica*, de 2010, hacés una serie de objeciones a la noción de biopolítica y le oponés el término zoopolítica. Teniendo en cuenta que la biopolítica se ha vuelto en nuestra época una suerte de sentido común filosófico, por lo menos para los estudios literarios, ¿qué límites y potencialidades encontrás en la noción? ¿Por qué hablar de zoopolítica?

Creo que la noción de biopolítica ha producido muchos estudios de inestimable importancia tanto en el campo literario como en el de las ciencias humanas en general. No obstante, desde mi punto de vista, es un término que esconde ambigüedades políticas y conceptuales. En cuanto a las primeras, podemos convenir, con todos los matices necesarios, que tanto la noción de biopolítica como la de

biopoder y términos afines, si bien no fueron inventadas por Michel Foucault, se hicieron célebres gracias al filósofo francés. Y, en este sentido, un examen escrupuloso de los textos muestra que el concepto no tiene necesariamente connotaciones negativas en Foucault. La noción no solo parece más descriptiva que emancipatoria sino que, incluso, es posible admitir que Foucault sostiene la noción como destino inevitable y, en muchos puntos, deseable del mundo contemporáneo. Por ello, la búsqueda que muchas veces se realiza en nombre de una “biopolítica positiva” carece, en cierta forma, de sentido si pensamos que, en Foucault, la biopolítica ya es positiva en un doble sentido: como el despliegue de una positividad sobre la vida en tanto blanco de ejercicio de un poder y, al mismo tiempo, como el momento en que muestra posibilidades favorables para la política. La obra de Foucault se mueve en los meandros de esas ambigüedades porque la noción de biopolítica está fuertemente anclada a su interés por el neoliberalismo norteamericano al que, como ha sido demostrado, Foucault adhirió, con todas las precauciones que se quieran tomar con respecto a este movimiento táctico, desde que comenzó a frecuentar los Estados Unidos y a apreciar el modo de vida norteamericano, particularmente la escena S/M californiana. Este acercamiento de Foucault al neoliberalismo tiene lugar, precisamente, luego del desencanto del filósofo respecto del ideal revolucionario, en especial a la manera europea (aunque no solamente). Habida cuenta de este proceso, la noción de biopolítica no me resulta de cuño emancipador en cuanto a la matriz ideológica donde se gesta en la

filosofía foucaultiana. Esto no ha impedido, no obstante, que por ejemplo el pensamiento italiano actual haya realizado una extraordinaria apropiación de ese concepto dándole múltiples usos políticos críticos. Sin embargo, desde mi perspectiva, asistimos en ese caso a un proceso sin duda legítimo pero, en cierto sentido, paradójico y contradictorio respecto del significado de la noción en Foucault.

Ahora bien, desde el punto de vista filológico y filosófico he preferido la noción de zoopolítica. Desde ya, conviene aclarar que los conceptos de *zoè* (vida nuda) y *bíos* (vida calificada) no son filológicamente impermeables y, de hecho, en los textos antiguos muchas veces pueden resultar intercambiables. Este hecho afecta al problema de cómo debemos comprender estos conceptos en la *Política* de Aristóteles. He sostenido en *La comunidad de los espectros I. Antropotecnica*, continuando la inspiración de Jacques Derrida, que efectivamente no se puede distinguir, en Aristóteles, a la hora de hablar de *zoè* y *bíos*, la existencia de la diferenciación entre un atributo y una diferencia específica y, este camino, seguido por ejemplo por Giorgio Agamben, resulta inconsistente. Aun así, se pueden argüir razones no tan sutiles desde lo filológico sino, más bien, desde la utilidad conceptual. Si por *bíos* aceptamos, a pesar de todo lo expresado, que se trata de una vida calificada, entonces prefiero hablar de zoopolítica porque con el concepto no pretendo hacer referencia a una vida nuda que entiendo filosóficamente imposible (sólo es quizá articulable como tal desde el punto de vista

político). Al contrario, mi propósito es referirme al sustrato animal (que no es sinónimo de vida nuda) que conforma la existencia de Homo. Y, en ese sentido, creo que la noción de zoopolítica es más propicia, desde el punto de vista filosófico, para los fines de señalar que debemos dirigirnos, desde la ultra-historia, en la dirección de la *animalitas* (como forma de entender la *zoè*) que la metafísica ha obliterado en el decurso de los siglos y no hacia la de *humanitas* a la que apunta el *bíos*. Finalmente, mi objetivo al utilizar el concepto de zoopolítica es unirlo al de antropotecnia, vale decir, los medios técnicos mediante los cuales las comunidades que se conjuran alrededor de la inacabada historia biológico-metafísica de Homo actúan sobre su propia naturaleza animal con el fin de guiar, expandir, modificar o domesticar su sustrato biológico con vistas a la producción de aquello que la filosofía, desde el fondo de los siglos primero, y luego las ciencias biológicas y humanas han convenido en llamar “humano”. En este aspecto o para esta búsqueda la noción de zoopolítica me parece encerrar una mejor potencialidad tanto conceptual como política. En cambio, hoy en día la noción de biopolítica se ha engrosado tanto en sus usos y abusos que no actúa como una noción explicativa sino que, al contrario, es un concepto que debe ser objeto de explicación y crítica. De igual modo que el capitalismo, en su momento, no era un concepto positivo para Marx sino el sistema que se propuso dilucidar en su crítica. De igual modo que Marx no buscaba un “capitalismo positivo”, pergeño que tampoco deberíamos desvelarnos por hallar una “biopolítica positiva”. En esa

búsqueda de la zoopolítica he propuesto sus orígenes en el remoto *ius exponendi* del derecho antiguo que permitía el pasaje ficticio pero performático, precisamente, de la animalidad a la humanidad. Es la ultra-historia de este dispositivo lo que me ha interesado hasta su consumación actual en la cual se alcanza un punto crítico, pues la era de Homo ha tocado a su fin para ser reemplazada, como he buscado sugerir, por el advenimiento de lo que he llamado los *Póstumos* y que permea, como proyecto, un intento de comprensión de nuestra epocalidad metafísica o, en otros términos, el espesor político y las subjetividades consecuentemente emergentes en el tiempo presente.

R. A. Se habla mucho acerca de la desconstrucción de la dicotomía naturaleza/cultura, que podemos también formular como naturaleza/técnica, naturaleza/tecnología o *physis/nomos*. Incluso se ha acuñado la expresión “post-naturaleza”. ¿Qué sentido tiene en nuestros tiempos la oposición? ¿Nuestra era la ha superado o también siguen operando supuestos que continúan presuponiéndola?

F. L. R. El tema que mencionas reviste la máxima importancia, sobre todo en el momento tecno-crítico que está atravesando la civilización humana. Ante todo, es necesario tomar debida conciencia del hecho según el cual la dicotomía *physis/nómos* no era tal en el pensamiento griego arcaico donde *nómos* podía llegar a indistinguirse respecto de una *physis* con la que se identificaba. De hecho, podemos encontrar un eco de esta cosmovisión en la noción, propia de Heráclito, de un *nómos* divino que “alimenta” la totalidad de lo existente. En cambio,

la escisión entre *physis* y *nómos* comienza su historia metafísica, aproximadamente, en la segunda mitad del siglo V a.C. y, en estos asuntos, la sofística jugará un papel preponderante al transformar a ambos conceptos en polaridades que, en su irresuelta tensión, conforman un mundo humano desprovisto de esa unidad originaria que entonces pasa a ser pensada como dicotomía irreparable. Sin embargo, el intento de la filosofía por sellar la escisión y dotarla de un sentido superador ya se encuentra en el Platón tardío y en el devenir metamórfico de su enseñanza a través de los siglos. De modo que, desde esta perspectiva, ninguna de las dos posturas, vale decir, la irreparabilidad de una escisión o una indistinción superadora es nueva o propia de los tiempos actuales. Lo único que es contemporáneo son las tácticas que se aplican en las argumentaciones o los nuevos objetos que se suman a las dicotomías o fusiones conceptuales, según las preferencias de las tradiciones filosóficas.

De hecho, la Modernidad también comenzó con un intento de unificar *physis* y *nómos*, como bien lo ejemplifica el caso de Galileo que piensa en una naturaleza que, para matematizarse, debe seguir el modelo de la letra filológica. Con coordenadas nuevas, la unión volvió a buscarse hasta el agotamiento del paradigma propio de una ciencia moderna que pretendía, justamente, tratar por igual a la *physis* y a la Letra volviéndolas indistinguibles. De modo que pensar técnica y naturaleza como co-pertenecientes no resulta una novedad de la

filosofía contemporánea. Ya Leonardo da Vinci pensó un sistema de esa índole como he intentado mostrar, por medio de la ontología analéptica, en mi libro *Leonardo da Vinci, filósofo del futuro* (2023).

Una de las auténticas novedades, desde mi punto de vista, es que, aun admitiendo todo esto, el *nómos* hoy en día intenta introducirse en la *physis* por medio de la biotecnología para dirigir el conjunto de lo viviente hacia una nueva esfera evolutiva comandada ahora por los designios, voluntaristas e indetenibles, de los seres hablantes. Por lo tanto, la escisión, más que la armonía, vuelve en tanto y en cuanto, a lo largo de la historia de esos conceptos, se trata de una atronadora gigantomaquia metafísico-política que pone en juego la convivencia pacífica o el dominio de un polo sobre el otro. Al mismo tiempo, es inevitable, en ciertos ámbitos, asumir una supremacía sin dominación del *nómos* humano para resguardar la *physis* agredida. Por ejemplo, si se quiere preservar la naturaleza de un modo que no sea ingenuo, es necesario legislar sobre ella. La responsabilidad de Homo sobre la naturaleza hace que deba asumir su papel rector y separarse de ella, aun en la ficción del derecho, para proteger su existencia y no caer en el romanticismo de una naturaleza que no necesita de nuestra intervención.

De igual modo, resulta prudente evitar las tentaciones de las luchas que, siendo indudablemente necesarias, con el tiempo devienen inconexas con respecto a las causas generales que debieran orientar su rumbo generando, de este modo, una desarticulación

favorable a los poderes de este mundo. Un ejemplo de ello es, en buena medida, el movimiento vegano y aclaro, para evitar suspicacias, que yo mismo soy vegano. El veganismo ha llegado, en muchas ocasiones, a reivindicar los derechos de los animales no humanos olvidando por completo la explotación, masacre y destrucción que se practica, asimismo, sobre los animales humanos. De este modo, se cae en paradojas donde, finalmente, ningún ser viviente termina siendo auténticamente resguardado.

De cualquier manera, es en beneficio de todos los seres vivientes que alguna intervención por parte de Homo deba producirse porque los elementos de la dupla *physis/nómos*, puede asimismo sostenerse, no son iguales. En nuestro tiempo, el *nómos* humano puede destruir la *physis* pero no es menos cierto que la *physis* puede destruir el *nómos* humano. Eso prueba que, hoy en día, son dos conceptos separados para los cuales, solo la filosofía, en busca de un equilibrio precario, puede cada tanto aspirar al ideal teórico de una convergencia y parcial indiferenciación en un ciclo de luchas que no deja de renovarse. Es una cisura que se abre y se cierra permanentemente pero que no tiene solución definitiva. Se trata, en esta perspectiva, de un drama metafísico. Y respecto de la “post-naturaleza”, prefiero pensar en la concepción heraclíteica según la cual la naturaleza ama esconderse y no manifestarse enteramente a los seres hablantes, marcando una opacidad que, tal vez, nunca podremos aprehender más allá de sus elementos de superficie. En ese

sentido, la *physis* siempre ha sido post-natural para los seres hablantes. Pero no debe menoscabarse el conocimiento de las superficies (ya que son el reflejo de las profundidades) y se trata de un tesoro que la filosofía puede depositar en manos de las nuevas metafísicas.

R.A. En tus libros proponés la extinción como noción metafísica ineludible para un nuevo pensamiento ontológico y político. Por otro lado, estamos en un momento en el que permea en las ciencias humanas (pero no solo en ellas) la inquietud en relación con la crisis climática y civilizatoria: nociones como la del Antropoceno o Capitaloceno darían cuenta de esto. ¿Qué importancia tiene para el pensamiento considerar la agencia humana a escala planetaria? ¿En qué medida la extinción como categoría metafísica es deudora de nuestra epocalidad?

F. L. R. La agencia humana sobre el orbe terrestre de manera que pueda producir cambios en el medio ambiente es un proceso que se remonta al Neolítico cuando, según ha sido estudiado, se extienden las superficies cultivables en detrimento de los bosques o se eliminan las especies depredadoras para Homo. De modo que, hoy en día, asistimos más bien a un cambio de escala donde ningún rincón de la Tierra queda libre del proceso. Pero, en cierta forma, el Antropoceno es milenario en esencia aunque no lo sea en escala. La distinción es importante pues, nuevamente, nos invita a pensar la novedad de los conceptos que hacen a su aplicabilidad. En este sentido, la agencia

humana sobre el planeta es ineludible pues la filosofía ya no puede pensar en ningún sujeto autónomo sin tomar en consideración los espacios externos. Por supuesto, la filosofía, durante la mayor parte de su historia, ha tenido este hecho en cuenta pero considerando una metafísica de la naturaleza donde la agencia humana no podía poner en peligro a la *physis*. Hoy en día esta posibilidad se ve trastocada y el concepto de extinción adquiere todo su espesor.

Por un lado, debemos pensar en la extinción como un hecho que puede provenir, justamente, de la propia agencia de Homo sobre el planeta. La era atómica es solamente la cúspide de un proceso que comienza con las incrementadas transformaciones del ecosistema debido a la acción humana. La temática, una vez más, no es novedosa para la filosofía. En este sentido, basta con leer *La bomba atómica y el futuro de la humanidad* de Karl Jaspers, publicado en 1958, para tomar dimensión de que la “catástrofe” ya no es, como hubiera pensado Georges Cuvier, solo fruto de la Tierra y de sus transformaciones sino que puede ser el resultado de la acción humana. Una vez más, grandes teorías hoy en día en boga mucho deben a pensadores del siglo XX que han sido sometidos a un curioso olvido tal vez en nombre de una carrera desesperada por la novedad que también afecta el ejercicio, sobre todo académico, de las humanidades.

Por otro lado, sin embargo, no son estas consideraciones las que me interesaron a la hora de la elaboración de mi propio concepto de extinción. En este sentido, la extinción puede pensarse como un *Gedankenexperiment*, vale decir, preguntarse cómo sería el mundo si no existiese la vida sobre la Tierra y si, en ese caso, se tornaría descriptible. En este punto, radicalizo sugerencias que ya había entrevisto Thomas Hobbes y que he prolongado hasta transformar su intuición en un concepto filosófico. Pero no es este tampoco el horizonte último que debemos considerar pues hoy sabemos que el sistema solar desaparecerá y que el Universo mismo está destinado a perecer. De esta manera, la extinción de todo lo viviente es el horizonte al que estamos irremediabilmente destinados. Y, en esta perspectiva, el tiempo es sólo una ilusión. No importa cuánto tiempo falte, el hecho es irreversible para las generaciones futuras de seres vivientes. Por lo tanto, la conciencia de este hecho debe tomarse ahora mismo. La auténtica finitud no es, pues, la propia muerte individual sino la extinción misma de todo lo viviente que el Universo promete a todos sus habitantes. Este horizonte debe trazar la auténtica “analítica de la finitud cosmológica” que he intentado describir en mis libros. ¿Es posible escapar a esta forma de finitud extrema? Hay respuestas posibles a este interrogante a través de mi teoría de la pluralidad de mundos y de la inmortalidad que, como puede verse, están estrechamente ligadas al horizonte de la extinción cósmica y su superación. Con todo, se trata de respuestas metafísicas (aunque no por ello menos decisivas). Cabe también la posibilidad de

preguntarse si, en el remoto futuro, los vivientes que reemplacen a la Humanidad o los habitantes de otros planetas podrán (o, respecto de estos últimos, ya pueden) viajar entre universos, lo que permitiría evitar la catástrofe final. Por supuesto, esta última posibilidad es una perspectiva que hoy no está más que en la consideración de la ciencia ficción pero no hay que olvidar que la ciencia ficción es también una filosofía anticipatoria en forma literaria y, por lo tanto, lo menos que debe hacerse es menoscabar sus potencialidades para el pensamiento de nuestro tiempo.

R.A. Se identifica mucho las diversas declinaciones de lo posthumanista en relación con los llamados “nuevos materialismos”. ¿Cómo puede concebirse un pensamiento posthumanista (o en los términos en los que prefieras) metafísico? ¿Qué importancia tiene lo inmaterial o lo invisible para pensar la crisis de lo humano en nuestra contemporaneidad?

F. L. R. Los “nuevos materialismos” pueden perfectamente constituirse como una nueva forma de metafísica si tenemos en cuenta que la metafísica nunca se dice en singular sino en plural. Nuevas formas de metafísica me parecen posibles mientras lleven adelante un ejercicio sesudo de ultra-historia que les permita comprender su devenir histórico y los puntos de *impasse* en su historia. Pero si ciertas tradiciones de la metafísica han alcanzado, quizá, un punto de consumación histórico, otras pueden nacer en su lugar o bien tomar los elementos activos del pasado que aún pueden y

deben echar nueva luz sobre el presente y el futuro. La metafísica no es un edificio pétreo sino, al contrario, un magma pleno de elementos en su historia que están a la espera de poder ser utilizados. Y, por supuesto, la época reclama la invención de conceptos a la altura del mundo emergente que, por cierto, carece de precedentes y hasta cuesta nominarlo.

De allí también el desafío de las nuevas filosofías que, desde mi punto de vista, tienen todavía dificultades para dar nombre a un presente, tan hondamente distinto a todo lo conocido, que parece sustraerse a la nominación. Sin embargo, yace también allí una posibilidad puesto que, si el ser hablante puede aprender a existir en lo innominado, tal vez logre también atravesar el centro del nihilismo contemporáneo y volver a escuchar al Ser en el sentido de que, muchas veces, la filosofía debe replegarse para repensarse y volver cuando es de nuevo visitada por la inspiración. Puede que esta sea una época de ese estilo, lo cual, por supuesto, no implica que no deban escribirse obras filosóficas. Salvo que esto no implica que, necesariamente, estén hablando del Ser en tiempo presente como, muchas veces de modo engañoso, creen estar haciendo.

En este terreno, el posthumanismo ha contribuido en mucho al progreso de la filosofía contemporánea pero también enfrenta sus propias aporías. El problema se constituye porque Homo es una figura históricamente determinada, como ya lo había señalado el propio Martin Heidegger. Comienza su camino en la *paideía* antigua

de los helenos y se prolonga en la *humanitas* del *homo romanus* que la concibe como *eruditio et institutio in bonas artes*. De esta forma, el Renacimiento europeo, recuerda Heidegger, es una *renascentia romanitatis* que implica al helenismo antiguo. Lo mismo puede decirse del humanismo de los siglos XVIII y XIX. Ciertamente otras ultra-historias son posibles y la arqueología de las ciencias humanas que Foucault llevó adelante y culminó en la predicción del borramiento del “hombre” es la demostración de que otros caminos son posibles para mostrar cómo se ha edificado la *humanitas* desde el derecho romano que, según el filósofo francés, institucionalizó por primera vez al humanismo como individualidad soberana en la larga duración histórica.

Un corolario, con todo, se desprende en ambos casos: Homo es una figura histórica que nunca ha terminado de construirse o no ha sido más que la creación de un conjunto de series discursivas. Por lo tanto, se puede afirmar que, ontológicamente, Homo jamás ha existido. Si esto es así, poco calado tiene hablar de posthumanismo en este sentido pues, no habiendo tenido lugar lo humano, difícilmente puede pensarse su superación. A menos que por posthumanismo se quiera significar un ir más allá del Homo de las Humanidades. Pero, en ese caso, no estamos frente a una novedad filosófica: buena parte del siglo XX ha seguido ese camino que hoy la filosofía del siglo XXI pretende hacer pasar por una novedad de su propia cosecha. Esto no implica, vuelvo a reiterarlo, que bajo la etiqueta de posthumanismo

no se piensen cuestiones filosóficas que implican una importancia irreductible más allá de la querella por los nombres (la cual, no obstante, no debemos minimizar porque en ella se juega el camino más propicio para el nuevo pensar).

Tomando en cuenta este panorama, el concepto de lo invisible, propio de mi disyuntología espectral, tiene como propósito demostrar, precisamente, que la sustancialidad de Homo no es más que una ilusión respecto de todo un mundo metafísico extra-humano que lo determina de manera exógena. Me remito, una vez más, a Heráclito, uno de cuyos fragmentos nos ha llegado tanto por la *Refutación de todas las herejías* de Hipólito como por el texto *Sobre la generación del alma en el Timeo* de Plutarco y que sostiene, sintéticamente, que lo invisible posee una trama más consistente que lo visible. Es cierto, en mi filosofía no existe una escisión entre lo visible y lo invisible porque este último se expresa solo en el primero o, por lo menos, así se torna aprehensible para los seres hablantes. Pero la trama invisible, esto es lo central para mí, no debe ser olvidada bajo el riesgo de que la filosofía y la política no puedan salir del *impasse* en el que, actualmente, se encuentran. De allí la importancia de un materialismo inmaterial (del cual, en parte, la ontología analéptica es un ejemplo) como base de una de las filosofías posibles para nuestro tiempo que pueda ir más allá de las concepciones materiales, demasiado materiales de los actuales

rumbos de la filosofía. Todo esto, por supuesto, no es más que la forma de un diálogo amistoso pero que estimo tiene hoy una relevancia de primer orden.

R. A. Existen variantes optimistas o tecnófilas en relación con el deseo de abandonar el paradigma antrópico, como la de los transhumanistas. ¿Es el transhumanismo un posthumanismo? ¿Qué lección puede aprender la filosofía y las ciencias humanas de la tecnología y las hiperciencias (para usar un término común en tus textos)?

F. L. R. Muchos adherentes del posthumanismo argumentarían que el transhumanismo no pertenece a sus filas teóricas. Mi opinión, en cambio, es que el transhumanismo es la única y más acabada forma del posthumanismo en el sentido de que existe allí un proyecto de poder, anclado en las tecnologías de Silicon Valley, de intervenir sobre el cuerpo humano (y de otros vivientes) con el propósito de dar fin a la especie humana y guiar el camino de la evolución según la voluntad de los tecnócratas. Para los transhumanistas Homo es la ambigua residencia cuyo cuerpo y espíritu todavía portan ese nombre y al que, al mismo tiempo, desprecian anhelando un pronto cambio biológico que los libere de la *animalitas* y la finitud propias de lo humano. Si bien comparten con los posthumanistas filosóficos la creencia en la existencia de Homo que, desde mi punto de vista, jamás ha tenido plenamente lugar, su accionar implica el desplazamiento de cualquier trazo o huella de Homo para rediseñar un cuerpo tecno-etéreo en una

suerte de moderna angelología cibernética. Inmortalidad biotecnológica, clonación y, más aun, superación definitiva de la forma Homo en beneficio de una intervención en la evolución de las especies es un paradigma que busca dejar atrás toda armonía con una *physis* a la que ahora se pretende domeñar por completo. Más allá de lo humano significa también más allá de una naturaleza intocable y en favor de su modulación a imagen y semejanza de los nuevos amos del mundo.

Los transhumanistas, en suma, se basan en las hiperciencias que, en mi filosofía, es una noción crítica que marca el final epocal de la *episteme* antiguo-moderna y el surgimiento de saberes de un nuevo tipo que merecen otra denominación. La hiperciencia es una crítica sobre el final epocal de las ciencias. Se trata también de un diagnóstico apoyado en el significado metafísico de la cuántica y en los cambios en la noción de número que era propio de la matemática clásica. El matemático Gregory Chaitin postula, en efecto, que la realidad es discreta y, por tanto, que los números reales y la continuidad son una ficción. Sus conclusiones, profundamente imbricadas con la demostración del “número Omega”, fundan las bases más sólidas en las que se expresa en la actualidad la “teoría algorítmica de la información” cuya paradoja especulativa más osada consiste en ser una teoría llamada a destronar la capacidad explicativa de los números reales sirviéndose de esos mismos números. ¿Puede pensarse una caída y un final de la metafísica más radical que el

destronamiento de la potencia filosófica de los números reales? A este amplio panorama lo he designado con la noción de hiperciencia. Tampoco las neurociencias, que son la forma contemporánea del organicismo biológico, pueden dar cuenta del problema metafísico de los seres hablantes.

Por supuesto que la filosofía se nutre de todas las fuentes en las que logre abreviar porque no es un saber sustancial sino que puede tornar filosóficos a los demás conocimientos. Pero no se confunde con ninguna de las ciencias y está por encima en términos metafísicos, en consecuencia, de la hiperciencia. Ocurre tomar muy seriamente en cuenta que las ciencias no saben lo que son y resultan completamente incapaces de dar cuenta de su fundamento a menos que, como ha sucedido en muchos casos, los científicos sean al mismo tiempo filósofos. De lo contrario, las ciencias son ciegas respecto de sus propios condicionantes metafísicos. Por esta razón pueden ser presas de los poderes políticos que las utilizan como armas destructivas. Por decirlo de otra manera, las hiperciencias no son conscientes de sí mismas y sólo a través de la filosofía pueden devenirlo. De esta manera, la filosofía no debe ser esclava de las ciencias y la metafísica debe recuperar su lugar por encima de ellas. En este punto, las humanidades no deberían llamarse “ciencias humanas” sino, al contrario, reivindicar su naturaleza filosófica y para-científica. Por eso, hoy más que nunca, la tarea decisiva es la inversa. Las ciencias

tienen que aprender de la filosofía tanto o más de lo que la filosofía puede aprender de las ciencias. Si esto no se produce, el resultado más seguro será el desencadenamiento de una catástrofe planetaria.

R. A. La literatura y la filosofía (o el mito y el logos), que desde antiguo se han cruzado, parecen haber diluido sus fronteras a comienzos del siglo XXI. Tu libro sobre Lovecraft sugiere un modo de pensar de la ficción del que puede echar mano la filosofía. La ficción de Lovecraft implica una consideración de lo no humano anterior a lo humano (y no “pos”). ¿Qué relación puede establecerse entre lo no humano como arcano, como arcaico, como pre-humano, con lo posthumano? O, también, ¿qué papel juega lo pre-humano o lo a-humano en un pensamiento que se pretenda no antropocéntrico o no antrópico?

F. L. R. Mi filosofía ha buscado siempre considerar que la literatura y la filosofía pertenecen a un mismo ámbito de saber aunque sus modos de expresión, a veces, puedan variar en su ejecución material. En ese punto soy heredero de una tradición de la filosofía europea continental (pero también latinoamericana) que ha hecho de la palabra poética primero y luego de la literatura en su totalidad, una herramienta indispensable de la reflexión hasta el punto en que una y otra son modulaciones diferenciadas de un mismo saber (sin adentrarnos aquí en el complejo problema filológico y filosófico del origen de los géneros literarios). Esto he querido mostrarlo en mi libro sobre H.P. Lovecraft porque en su obra puede constatarse que

resulta imposible separar las líneas argumentales que pertenecen a la literatura de las que corresponden a la filosofía. Constituye este un mérito supremo de Lovecraft (y de todos los grandes escritores) quien, estimo, era un literato filósofo o un filósofo escritor.

Luego, lo humano es, desde un punto de vista ontológico-constitutivo, un existente pre y post-humano. Conviene aquí referirse al pensamiento de Franz Overbeck pues lo pre-humano no necesariamente implica lo antiquísimo antes del surgimiento de Homo. Cuando lo pre-humano se transforma en una dimensión ontológica, entonces puede convivir con nosotros en el tiempo presente (es lo que sucede, precisamente, en los relatos de Lovecraft donde lo antiguo es lo más actual). *Mutatis mutandis*, lo post-histórico, es decir lo post-humano (admitiendo por una vez el concepto) ya se encuentra también actuando en el tiempo presente. Homo puede ser, en un mismo gesto, una convergencia de lo pre-humano y de lo post-humano porque su pre-historia y su post-historia se dan en la temporalidad que ahora mismo transcurrimos. La aparente paradoja conceptual se resuelve, precisamente, porque en todos los casos lo que está en juego es lo a-humano que produce una analepsis temporal y hace que Homo no sea más que una figura decisivamente extranjera a sí misma por definición y, por ende, una excedencia, en el mundo, de las fuerzas in-humanas que lo moldean.

Las figuras del espectro o de la analepsis no buscan otra cosa que señalar caminos posibles para comprender y resolver estas paradojas metafísicas.

En cambio, cuando tratamos las categorías temporales a la manera de la progresión histórica y sostenemos que hay primero un Homo y luego un post-humanismo (cuando, en términos metafísicos, podría decirse, aunque pueda resultar paradójico, que lo que tiene lugar es exactamente el proceso inverso), caemos en la trampa transhumanista. Cuando los transhumanistas quieren relegar social, política e históricamente a los seres hablantes que se niegan a devenir biológicamente post-humanos, no están transformando a esos entes en “vida nuda”. Al contrario, los dejan ser simplemente humanos (una forma-de-vida menor según la *doxa* transhumanista). Pues, hoy en día, el ser humano ha pasado de ser un concepto positivo a revestir todos los atributos de la negatividad. Quizá esa deriva merecería una reflexión más profunda acerca de cómo se manejan, muchas veces con demasiada ligereza, los conceptos en la filosofía actual. Pues conviene no olvidar que no existe poder sin una metafísica que lo sustente y, por tanto, todo filósofo auténtico tiene el deber de hacer el mejor esfuerzo de su parte para que su filosofía, sea cual fuere, resulte legítimamente inapropiable (pues, al contrario, en la ilegitimidad todo es posible) por parte de los poderes constituidos presentes o por venir y, para esos fines, un pensamiento que se

pretenda no antrópico, aunque no es una garantía *per se*, constituye un camino cuya exploración se torna entonces políticamente relevante en su interés filosófico.

Índice de contenido

Portada

Introducción: Kafka en los trópicos | Julieta Yelin y Rafael Arce

SECCIÓN 1: Más allá de la vida animal: vegetalidad, materia, Tierra y Cosmos

Trance-culturación: escrituras post-etnográficas y estéticas de sobrevida | Jens Andermann

Oral/aural. Temporalidades de la escucha | Gabriel Giorgi

Poéticas materialistas en el sur global: la condición vegetal | Laura Soledad Romero

Ya no había sombras. Todas habían sido tragadas por la luz | Martin De Mauro Rucovsky

SECCIÓN 2: Políticas de la alteridad: nuevas formas de imaginar la comunidad

Los amigos de lo ajeno. Experimentaciones con las hablas en la literatura latinoamericana contemporánea | Julieta Yelin

Escrituras especulares: modos del ser y del pensamiento en la comunidad literaria | Rodrigo Montenegro

Escrituras desapropiadas en América Latina: los casos de Valeria Luiselli, Dani Zelko y Sara Uribe | Julieta Marina Vanney

SECCIÓN 3: Monstruos, cyborgs, queers y vida artificial. Ficciones y pensamiento ucrónico

Los aberrantes. Deshechos de lo humano en la literatura latinoamericana contemporánea. | Rafael Arce

Las historias que contamos son también las historias que aceptamos vivir. Epistemología feminista y ciencia ficción | Paula Fleisner

Monstruos que hablan. Teorizaciones queer-cuir para el pensamiento posthumano | Javier Gasparri

Espectros de la historia en la ucronía latinoamericana | Luciana Martinez

SECCIÓN 4: Genealogía y postcrítica. Para una crítica literaria posthumanista

El eterno retorno de la filología: escenas mundiales y americanas | Leo Cherri

¿Qué vidas para el presente? Modos de leer lo (no) humano en la crítica literaria argentina | Emiliano Rodríguez Montiel

El devenir patológico de la imaginación literaria. Lecturas de la enfermedad en la crítica latinoamericana reciente | Sofía Dolzani

SECCIÓN 5: La interpelación a la filosofía

La naturaleza ama esconderse. Entrevista a Fabián Ludueña Romandini | Rafael Arce