

452°F

452°F Original Year 07 - 2017
Issue Año
Versión Any
original 9
Versió
original

#17

orgnl-

Direction Direcció Direcció

María Teresa Vera

Monographic coordination Coordinación del monográfico Coordinació del monogràfic

Julieta Yelín & Irina Garbatzky

Editorial board Consejo de redacción Consell de redacció

Eixabete Ansa-Goicoechea,
Izaro Arroita, Marta Font,
Atenea Isabel González,
Max Hidalgo, Albert Jomet,
Xavier Ortells-Nicolau, Bernat
Padró Nieto, Katarzyna
Paszkiwicz, Santiago Pérez
Isasi, Lola Resano, Diego
Santos, María Teresa Vera,
Yasmina Yousfi.

International Advisory Board Comité científico Comitè científic

Tomás Albaladejo, Iñaki
Adekoa, Ana Luisa Baquero,
Luis Beltrán, Josu Bijuesca,
Luis Alberto Blecua, Túa
Blesa, Miguel Cabanes,
Vera Castiglione, Pedro
M. Cátedra, Francisco
Chico, Isabel Olúa, Américo
Cristóbal, Perfecto Cuadrado,
Joseba Gabilondo, Javier
Guerrero, Germán Gullón, Jon
Kortazar, Manuel Martínez,
Annalisa Mirizio, Mara Negrón,
Rafael Núñez, Mari Jose
Olaziregi, Manel Ollé, Alex
Padamsee, J. A. Pérez
Bowie, Jaume Peris, Genara
Pulido, David Roas, Rosa
Romojaro, Hugo Salcedo, M^a
Eugenia Steinberg, Enric Sullà,
Meri Torras, Darío Villanueva.

Publishers Entidad editora

Entitat editora

Asociación Cultural 452^ºF
Universitat de Barcelona

Email adress Direcció electrónica Correu electrònic

revista@452f.com

Postal address Direcció postal Direcció postal

Universitat de Barcelona
Facultat de Filologia
Gran Via de les Corts
Catalanes, 585
08007 Barcelona

ISSN

2013-3294

Legal Legala

Licencia Reconocimiento-No
comercial-Sin obras derivadas
3.0 de Creative Commons

EDITORIAL **en-**

Literature, Images, and Politics of Life

In recent years, the encounters and exchanges between scientific research on the “animal question” and artistic thought—both creative and critical—have increased, giving rise to a new approach: biopoetics. Transdisciplinary yet specific approaches in literature and the arts are recentering the notion of life and language’s capacity to produce singular forms of thinking, of the animal, and of the human animal. In addition, this perspective necessitates the creation of a new critical dictionary that can revise the definitions of such fundamental categories for the humanities as subject, subjectivity, life, living, animality, knowledge, and creation. This transformation of the field and its critical tools also implies, naturally, a reevaluation of the links between life and art. While anthropocentric epistemology understands culture as a reality distanced from animal life—that is, as a project of human self-generation and self-interpretation—, the biocentric perspective, with solid roots in Nietzschean thought, conceives culture as a phenomenon of life. Rather than an autonomous area that acts upon and is affected by life, art is now life’s own mode of existence. The relationship between life and creation—as the one between life and power for biopolitics—feeds on and leads biopoetical thinking.

This monographic issue aims to approach this new field by gathering a series of critical interventions that reflect on the philosophical, political, and imaginative displacements in the so-called “post-humanities”, created by the emergence of a biocentric perspective. The articles address varied aspects and adopt differing tones: some reflect theoretically while others try to trace a series of conceptual transformations within literature and visual arts in order to build a corpus by detecting its descent or by noting common approaches about similar topics in different disciplines. However, as is easily discernible, each article takes into consideration the multiple and mobile boundaries that separate human from animal life. We might say that the articles essay a limitrophy in which artistic practices have an epistemological role: they are not merely considered as forms of representation, but rather as bodies of knowledge about these thresholds, about those areas of the living where we find, next to forms of life, a reflection on the other and on human alterity.

In this vein, we can understand the desire of some of the authors to appeal to conceptual imagination. In **“Literature and Self-Biopolitics: Michel Foucault’s Contributions to the Theory of Autobiography,”** Álvaro Luque Amo proposes the notion of ‘autobiopolitics’ to articulate Foucault’s interest in the relation between power and body—which constitutes biopolitics—in his final reflections around subjectivity as a practice of self-constitution. The article contributes to the study of autobiographical writing with a reflection on the “technologies of the self”—practices of self-care and self-knowledge through which subjects constitute themselves—while offering a transversal reading of some problems that are often considered separately. Categories such as body, life, norm, writing, power or knowledge are thus brought together, revealing an understanding of the literary phenomenon as linked with politics, but which does not function as example, cause or representation. For her part, in **“The Biographical Animal,”** Julieta Yelin essays a conceptual game by establishing a relationship that meddles between animal and biography, notions inscribed in the different, even opposing spheres, of the thinking about life. Animal life does not have history, writing, or narrative; it is, by definition, a lacking life, in so much as it is born from the contraposition with human life, furnished with, and an effect of, articulate language. However, what happens when such a distinction is challenged by a new approach, or rather, by the seepage of animal life into the heart of human life? The article establishes a dialogue between posthumanist thinking on the “animal question” and research on the biographical genre that has lately reconsidered and problematized the concept of life by incorporating biopolitical theory.

These theoretical-critical revisions also take place in the wider field of comparative literature, as revealed by Irina Garbatzky’s article, **“The Survival of Roaches. Kafka in Cuba in the Late 20th Century,”** which brings together the Kafkian tradition of animal stories with a corpus of contemporary Cuban narrative. Her reading includes the recreation of imaginaries that disturb the metaphorical relationship between humans and animals, but also, and very productively, the emergence of the figure of the writer-bug: a desiring body, resisting and elusive, which invents for itself an anomalous, unclassifiable form, a detour with respect to the norms that delineate the human-form in the Cuban context—the article reclaims the revolutionary New Man—and, with it, an alternative position of enunciation. Kafka’s oeuvre thus becomes a key that can open new lines of inquiry into literary technique as well as in the auto-representations of the author in Central America literature. Miguel Ángel Martínez García also takes a comparative perspective in **“Disease, Language, and Animal Life”** to address a rich corpus of Hispanic-American literary texts in which he traces and analyzes two key aspects of the link between animality and illness. On the one hand, Martínez García identifies short stories that reveal the animalization of the sick person, either by means of a violent medical discourse, the institutions and therapeutic technologies, or by means of the representations that the context projects onto these subjects who have lost or will lose sovereignty of their own bodies. He also focuses on situations in which the sick person experiences an animal fate, in which they are de-individualized, depersonalized, witnessing the emergence of an animal language that refutes the medical norm while affirming a resistant and erratic dimension of life. The issue of control over the living and social immunization is addressed by Igor Furão’s **“To Control and to Immunize: Politic(s) of the Body in Ken MacLeod’s *Intrusion*.”** The author examines the consequences and convergences of technocratic control, genetic manipulation, and assisted reproduction in Scottish writer Ken MacLeod’s novel *Intrusion*. How does fiction reveal the effects of biopower? What does this fiction reveal about the issues of eugenics, terrorism, and security devices? The article considers the contributions that literature, as a specific form of thought, can make to critical theory and philosophy, by offering suggestive interpretative keys of the contemporary world.

The biopoetical perspective allows for a reconsideration of life-art through a different lens to the vanguard's modern tradition, in so much as it questions the limits of the category of 'work.' The issue of autonomy does not only refer to an institutional perspective. To think of the work's extensions and limits delineates a common zone for processes of life and artistic production, an undetermined zone that also challenges conventions, not so much to establish new a priori postulates and manifestos, but rather to inquire about the possibility of creating communities based on difference. In the monograph, such construction zones within artistic genres, between life and work, and between institution and the margins, are put to the fore in three instances, which reflect on the leftovers and inorganicities that blur the human shape. With the growing representation of the un-figuration of the human in visual and performative arts as her starting point, Betina Keizman asks herself in "**Dynamics of the Living: Repetition, Survival, and Potential Life Forms**" how art loses the human form, with which attributes and in which materialities are the human form and the collective dispositions connected. For the author, Lina Meruane's *Fruta podrida* and Roque Larraquy's *La comemadre*, body installations by Juan Pablo Langlois and Sebastián Gordin's marquetry—two novels and two installations embody the duplicity, noted by Michel Foucault, of the two instances of biopower: processes of control and repression of individual bodies, and the new forms of politics and technologies of commonality opened up by the creative potential of the living. The article proposes the term "potential lives" to insist on "an order of imaginative speculation intrinsic to artistic forms, especially once we admit the idea that art 'essays' subjectivities by extending the limits of the human, in many cases establishing new dynamics with the living, with the environment, and with what is held in common." In this new zone, opened up by the blurring of forms and by emphasizing inorganic materialities, the author focuses on the elements that divide and exceed figuration. How to account for vestiges, leftovers, fossils, with these materialities that are surplus to life?

In "**Plots of Life: Art and its Residues**," Isabel Alicia Quintana returns to the issue art-life from the perspective of Georges Didi-Huberman's "plots of humanities," linked to a series of theoretical interests with common origins: scarcity, the non-person, the supplement and the residue. The author analyzes two examples—Lina Meruane's novel *Fruta podrida* and the film *La mujer de los perros*, by Laura Citarella and Verónica Llinás—which question the readability of a human wholeness with plots of life, like the sick person and the homeless, which are not considered as such: "two ways to expose humanity: as a residue bound to disappear but also as a resisting body with a vital project". The political accent of art thus lies in the moment in which it suspends those consensual and stable certainties about what constitutes a life, in the capacity to show precarious lives as resistant lives, protected by a residue that relocates them, constantly in opposition to the modes of production of capital. Thus, Quintana concludes with the necessity to observe carefully interstitial spaces in the workplace and society, as "art and our own critical practice demand that we confront the figment of a world without residues".

Finally, in "**(Political) Images of Life: Animal? Fossil? Posthuman Prisms in the Work of Nuno Ramos**," Victoria Cóccharo delves into the ways in which the modern Form Man has been deconstructed, by analyzing Brazilian artist Nuno Ramos' use of fossils and the sense of touch, and by making reference to Florencia Garramuño's text *Mundos en común*. Again, the potentiality of life is analyzed from residues, as matter that distills in itself a kind of life that disarms and decomposes human limits; or rather, along the lines of Gilles Deleuze and Michel Foucault, by invoking forces that always exceed their form, placing them in the openness or outside of their conventions. The fossil, a matter radically different from bios, defuses the biologist temporality and proposes an anachronistic historical time.

The miscellaneous section of the journal includes four articles. **“The Essay according to Joan Fuster: the Literary Article as a Modality of the Genre”** by J. Ángel Cano Mateu, analyzes the genre of “literary article” (between journalism and literature) and defends a close connection with the essay starting from an analysis of Joan Fuster’s reflections on the matter. These are connected with a series of theoretical formulations about the essay genre, noting that both essays and literary articles share “a tentative condition, provisionality, and, consequently, a scarcely thorough and fragmentary character, and dialogism.” In **“Celluloid Writing: a Reading of 5 metros de poemas, by Carlos Oquendo de Amat,”** Agustina Ibañez connects poems by Oquendo de Amat with technical innovations in late 20th and early 21st century film. This encounter produces, for the author, a hybrid text in which filmic procedures actively participate in the process of writing and composition. Ibañez characterizes the result of the poetic-filmic experiment as a “text-fold”, “a text in transit between and towards the textual, the visual, the poetic.” For her part, in **“Teresa Wilms Montt: Viscerality as Activism”** Cecilia Macón analyzes the production of the Chilean writer, particularly her early work *Inquietudes sentimentales* (1917), to locate the emergence of a category of “intimacy” and the relationship with feminist anarchist activism. Thus she draws a cartography of affects with political implications and vital dimensions. To close the section, in **“Diderot’s Vitalist Materialism and the Development of the Modern Novel”** Nicolás Martín Olszewicki examines the distance between Denis Diderot’s novelistic project, as found in “Éloge de Richardson” (1762), and his concrete novelistic works. Responding to the question of the place of the novel in Diderot’s philosophic system, the author identifies Diderot’s ground-breaking narrative strategy as an unaware forerunner of modern novel writing.

Last but not least, the Nota Crítica included in this issue, **“A quattro anni dall’Apocalisse. La strage di Orlando, Trump, ‘il gender’ e le unioni civili in Italia,”** by Lorenzo Bernini, offers a particularly interesting dialogue with our monograph. It discusses the author’s book *Queer Apocalypses* (first published in Italy in 2013), in which the author critically reflects on the hegemonic politics in civil unions and the homogenization affecting human rights. Four years later, Bernini returns to these issues in the context of an international resurgence of the right, and in relation to relevant historical-political events in the LGBTI field, among them, Donald Trump’s presidency in the USA, the 2016 massacre in Orlando’s gay bar Pulse, the 2015 passing of the same-sex civil union law in Italy, and the 2013 end to the Vatican campaign against gender theory. Bernini suggests that there is an unending necessity to think about the different modes in which the life forms, corporalities, and sexualities defended by LGBTI movements question the processes of the modern State, and demand philosophical-political reformulations and activism to detect, and defend the LGBTI communities from, the increasingly numerous and global demonstrations of hate, homophobia, and intolerance.

Julieta Yelin (IECH, CONICET-UNR)
Irina Garbatzky (IECH, CONICET-UNR)

NOTE FROM 452ºF ADVISORY BOARD

With the aim of enhancing the quality and excellence of *452ºF. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, from this current issue 17, the journal will not continue to publish simultaneous translations of its articles. Our commitment to multilingualism will still be present by means of the publications of articles in the journal official languages —Spanish, Catalan and English—, which are also our languages for the settings, abstracts and communications, as well as in the reception and publication of articles in the other romance languages.

EDITORIAL **es-**

Literatura, imágenes y políticas de la vida

En los últimos tiempos, los encuentros e intercambios entre las investigaciones de cuño científico enmarcadas en el campo de la llamada «cuestión animal» y el pensamiento artístico —en su faceta creadora y en su faceta crítica— se han enriquecido y extendido hasta el punto de comenzar a delinear los contornos de una nueva perspectiva de estudio: la de la biopoética. Un enfoque de la literatura y de las artes plásticas que, a través de un recentramiento de la noción de vida, propone abordajes transdisciplinares sin perder de vista la especificidad de cada lenguaje y de los procedimientos que les permiten producir formas singulares de pensamiento —pensamiento del animal y del animal humano—. Esta perspectiva expone, asimismo, la necesidad de crear un nuevo diccionario crítico que revise las definiciones atribuidas a categorías tan fundamentales para las disciplinas humanísticas como las de sujeto, subjetividad, vida, viviente, animalidad, conocimiento, creación. Esta transformación del campo de preocupaciones y de las herramientas críticas con las que éste puede ser abordado implica también, por supuesto, una reconsideración del anudamiento arte-vida. Si la epistemología antropocéntrica entiende la cultura como una realidad desligada de la vida animal —es decir, como un proyecto de autocreación y autointerpretación humana—, el punto de vista biocéntrico, fuertemente arraigado en la tradición de pensamiento nietzscheana, la concibe como un fenómeno propio de la vida. El arte no será, así, considerado como una zona autónoma que actúa sobre o se deja insembrar por la vida, sino su modo propio de existencia. Es, en efecto, la relación entre vida y creación —así como lo es la de vida y poder para la biopolítica— la que alimenta y dirige el cauce del pensamiento biopoético.

El presente monográfico intenta aproximarse a este nuevo campo de problemas; para ello, recoge una serie de intervenciones críticas que reflexionan sobre los desplazamientos filosóficos, políticos e imaginarios que la emergencia de un punto de vista biocéntrico produce en el ámbito investigativo de las llamadas «poshumanidades». Aunque los artículos que aquí se incluyen tienen orientaciones y tonalidades particulares —en algunos impera de modo más perceptible la voluntad de reflexionar teóricamente, en

otros, el interés por rastrear las huellas de una serie de transformaciones conceptuales en producciones literarias o en el campo de las artes visuales, de armar un corpus a partir de un linaje o de hacer dialogar diversos enfoques disciplinares sobre un mismo universo de problemas— se reconoce con claridad que todos ellos se orientan a pensar los límites, múltiples y móviles, que separan la vida humana de la vida animal. Se podría decir que ensayan una limitrofia en la que las prácticas artísticas cumplen un rol epistemológico: ya no son consideradas simplemente como formas de representación, sino también de conocimiento de esos umbrales, de esas zonas de lo viviente donde se produce, junto con otras formas de vida, un pensamiento del otro y de lo otro de lo humano.

En este sentido se puede entender la voluntad de algunos de los articulistas que participan del monográfico de recurrir a la imaginación conceptual. En «**Literatura y autobiopolítica: aportaciones de Michel Foucault a la teoría de la autobiografía**», Álvaro Luque Amo propone la noción de autobiopolítica para articular el interés foucaultiano por la relación entre poder y cuerpo —tensión constitutiva de la biopolítica— con sus últimas reflexiones en torno de la subjetividad como práctica de autoconstitución. El artículo enriquece el campo de estudios de las escrituras autobiográficas a través de una reflexión sobre las «tecnologías del yo» —esas prácticas con las que los sujetos se transforman a sí mismos a través del cuidado de sí y el autoconocimiento—, al tiempo que ofrece una lectura transversal de problemas que suelen abordarse de modo autónomo. Categorías como cuerpo, vida, norma, escritura, poder o saber se imbrican, así, ofreciendo una visión del fenómeno literario que se enlaza con el pensamiento político sin funcionar como ejemplo, causa o representación. En «**El animal biográfico**», Julieta Yelin, por su parte, ensaya un juego conceptual a través del establecimiento de una relación impertinente entre animal y biografía, nociones que se inscriben en esferas diferentes, incluso opuestas, del pensamiento de la vida. La vida animal no tiene historia, letra, relato; es la vida carente por definición, en tanto nace de la contraposición con la vida humana, dotada —y efecto— del lenguaje articulado. Pero ¿qué pasa cuando esa definición es cuestionada mediante un nuevo enfoque de la distinción entre vida humana y vida animal, o, mejor dicho, mediante la infiltración de la vida animal en el corazón de la vida humana? El artículo dialoga, por un lado, con el horizonte del pensamiento poshumanista en torno de la llamada «cuestión animal» y, por otro, con los estudios sobre el género biográfico, que han comenzado, en los últimos años, a reconsiderar y complejizar el concepto de vida con el que trabajan, tomando como referencia fundamental los aportes de la teoría biopolítica.

Esas revisiones teórico-críticas tienen lugar, asimismo, en el campo más extenso de la literatura comparada; sus frutos pueden leerse en el artículo de Irina Garbatzky, «**Supervivencia de las cucarachas. Kafka en Cuba a finales de siglo XX**», que pone en contacto la tradición kafkiana de narraciones de animales con un corpus de literatura cubana reciente, en una lectura que contempla no sólo la recreación de imaginarios en los que la relación metafórica entre hombre y animal es perturbada, sino también, y de modo muy productivo, la emergencia de la figura del escritor-bicho: ese cuerpo deseante, resistente y huidizo, que inventa para sí una forma anómala, inclasificable, un desvío con respecto a las normativas que dibujan la forma-hombre en el contexto cubano —el artículo recupera la figura revolucionaria del Hombre nuevo— y, con todo ello, un lugar alternativo de enunciación. La obra de Kafka aparece, así, como una llave capaz de abrir nuevas vías de exploración tanto en lo que respecta a la técnica literaria como a las autofiguras de autor en la literatura centroamericana. También desde una perspectiva comparatista, en «**Enfermedad, lenguaje y vida animal**», Miguel Ángel Martínez García aborda un rico corpus de textos literarios hispanoamericanos en los que rastrea y analiza dos vertientes fundamentales del vínculo entre animalidad y enfermedad: por un lado, identifica aquellos relatos en los que se reconoce un proceso de animalización del enfermo, ya sea a causa de la violencia infligida por el discurso médico, las instituciones y las tecnologías terapéuticas, ya por las representaciones que el entorno construye de esos sujetos que han perdido o están en trance de perder la soberanía sobre su propio cuerpo.

Por otro lado, el articulista se detiene en aquellos textos que recrean situaciones en las que los enfermos experimentan un devenir animal, es decir, en las que son atravesados por fuerzas de desindividuación, de impersonalidad, haciendo emerger una lengua animal que impugna la norma médica al tiempo que afirma la dimensión resistente y errática de la vida. El problema del control de lo viviente y la inmunización social es asimismo ahondado en el artículo «**Controlar e Imunizar: a(s) política(s) do corpo em *Intrusion*, de Ken MacLeod**». Allí Igor Furão examina las consecuencias y las convergencias del control tecnocrático, la manipulación genética y la reproducción asistida a partir de las figuraciones que el escritor escocés Ken MacLeod elabora en su novela *Intrusión*. ¿De qué modo la ficción ilumina los efectos de dichos procesos del biopoder? ¿Qué alcances proyecta esta ficción acerca de problemas como la eugenesia, el terrorismo y los dispositivos de seguridad? El artículo apuesta por pensar las contribuciones que la literatura, en tanto forma específica de pensamiento, puede realizar a la teoría crítica y a la filosofía, brindándoles sugerentes claves de interpretación del mundo contemporáneo.

La perspectiva biopoética permite, por otro lado, repensar la articulación arte-vida desde una óptica diversa a la tradición moderna de la vanguardia, justamente al revisar los límites de la categoría de obra. El problema de la autonomía no refiere a una perspectiva meramente institucional; pensar en sus extensiones y su afuera focaliza el establecimiento de una zona común entre los procesos de lo vivo y las producciones artísticas, una zona de indiscernibilidad que también revisa la convención, aunque ya no para establecer a priori nuevos postulados y nuevos manifiestos, sino para indagar la posibilidad de creación de comunidades de la diferencia. En este monográfico, dichas zonas de construcción entre géneros artísticos diversos, entre vida y obra, así como entre la institución y el margen, se pone en primer plano en tres momentos de reflexión sobre las materias del resto y la inorganicidad que desdibujan la forma humana. En «**Las dinámicas de lo viviente: repetición, supervivencia y vidas potenciales**», Betina Keizman se pregunta, a partir de la tematización creciente de una infigurabilidad de lo humano en las artes visuales y performáticas, «de qué modo el arte pierde la forma humana, con qué atributos, en qué materialidades, cómo se ligan las condiciones de la forma humana y las disposiciones colectivas». A partir de allí, *Fruta podrida*, de Lina Meruane, *La comemadre* de Roque Larraquy, las instalaciones del cuerpo de Juan Pablo Langlois y las marqueterías de Sebastián Gordin —dos novelas y dos proyectos instalativos— incorporan la duplicidad señalada por Michel Foucault, propia de dos instancias del biopoder: los procesos de control y represión de los cuerpos individuales y el despliegue de las potencias de lo vivo como formas creativas de fuga que impulsan nuevas formas de lo político y de tecnologías de lo común. El concepto que allí se propone es el de «vidas potenciales», con el fin de insistir en «un orden de la especulación imaginativa que es intrínseco a las formas artísticas, sobre todo si admitimos el presupuesto de que el arte “ensaya” subjetividades extendiendo los límites de lo humano, en muchos casos, estableciendo nuevas dinámicas con lo vivo, con el entorno y con lo que existe en común». Esta nueva zona, abierta por el desdibujamiento de las formas y la enfatización de materialidades inorgánicas, impulsa una mirada sobre los elementos que se separan y exceden la figuración. ¿Qué sucede con el vestigio, el resto, el fósil, en tanto que materialidades excedentes de lo vivo?

En «**Parcelas de vida: el arte y sus restos**», Isabel Alicia Quintana recupera el problema arte-vida a partir de las nociones de «parcelas de vida», de Georges Didi-Huberman, asociada a una serie de inquietudes teóricas solidarias entre sí: la precariedad, la no persona, el suplemento, el desperdicio. La autora analiza dos casos —la novela *Fruta podrida*, de Lina Meruane, y la película *La mujer de los perros*, de Laura Citarella y Verónica Llinás—, que interrumpen la legibilidad de lo humano como espacio sin fisuras en donde se observan parcelas de vida no consideradas como

tales, a través de las figuras del enfermo y del vagabundaje, del hombre *sin techo*: «dos maneras de exponer la humanidad: como residuo expuesto a desaparecer pero también como cuerpo resistente que mantiene un proyecto vital». El acento político del arte se reformula, de este modo, para situarse en el momento en que éste suspende las certidumbres estabilizadas y consensuadas acerca de qué es una vida, y fundamentalmente en la capacidad de mostrar las vidas precarias no como vidas destinadas a desaparecer sino como vidas resistentes, amparadas en un resto que las resitúa, permanentemente en oposición a los modos de producción del capital. De esta forma, Quintana concluye en la necesidad de observar en detalle dichos lugares intersticiales del trabajo y la sociedad, en tanto que «el arte y nuestra propia práctica como críticos supone enfrentar la fantasmagoría de un mundo sin resto».

Finalmente, en «**Imágenes (políticas) de vida: ¿el animal?, ¿el fósil? Figuras del prisma poshumano en la obra de Nuno Ramos**», Victoria Cóccharo indaga las formas de deconstrucción de la Forma Hombre moderna, a través del uso que realiza el artista brasileño Nuno Ramos del elemento fósil y del sentido táctil, como orientación preeminente de zonas que, con la crisis de la autonomía del arte, se aproximan en su inespecificidad —aquí el concepto alude al libro de Florencia Garramuño, *Mundos en común*, de 2015—. Nuevamente, la potencia de vida se analiza a partir de los restos, como materias que condensan sobre sí una vida que desarma y descompone sus límites humanos, o bien, siguiendo las líneas de Gilles Deleuze y Michel Foucault, evoca fuerzas que siempre exceden a su forma, ubicándose en lo abierto o en el afuera de sus convenciones. El fósil como material radicalmente ajeno al *bios* desactiva la temporalidad biologicista, propone un tiempo histórico anacrónico.

La sección Miscelánea de este número incluye, por su parte, cuatro artículos. «**L'assaig segons Joan Fuster: l'article literari como a modalitat del gènere**», de J. Ángel Cano Mateu, analiza la categoría genérica de «artículo literario» —tensionada entre el campo periodístico y el literario— para argumentar su estrecha relación con la forma del ensayo a partir de un análisis de las reflexiones de Joan Fuster sobre el tema. Dichas intervenciones son puestas en diálogo con una serie de formulaciones teóricas sobre el género ensayístico, tomando como rasgos compartidos entre ambos tipos de producciones «la condición de tentativa, la provisionalidad y, consecuentemente, el carácter poco exhaustivo y fragmentario, o el dialogismo». En «**Letras de celuloide: una lectura de 5 metros de poemas de Carlos Oquendo de Amat**», Agustina Ibañez pone en contacto el poemario oquediano con los avances técnicos del cine de finales del siglo XIX y principios del XX. Este encuentro produce, según la autora, un texto híbrido en el que los procedimientos cinematográficos participan activamente del proceso de escritura y composición. Ibañez caracteriza el resultado del experimento poético-cinematográfico como un «texto pliegue», «un texto en tránsito entre y hacia lo textual, lo visual, lo poético». Por su parte, Cecilia Macón analiza, en «**Teresa Wilms Montt: la visceralidad como activismo**», la producción de la escritora chilena, muy particularmente su primera obra, *Inquietudes sentimentales* (1917), con el fin de situar la emergencia de una categoría de «intimidad» y la relación con el activismo feminista de corte anarquista. De este modo se traza una cartografía de los afectos que posee alcances políticos a la vez que dimensiones vitales. Como cierre de la sección, en «**El materialismo vitalista de Diderot y el desarrollo de la novela moderna**», Nicolás Martín Olszewicki examina la distancia que separa el proyecto novelístico de Denis Diderot, esbozado en su «Éloge de Richardson» (1762), de su praxis concreta como novelista. A partir de una pregunta por el lugar que ocupa la novela en su sistema filosófico, el autor ubica la estrategia narrativa rupturista del autor como precursor impensado de la novelística moderna.

Por último, pero no por ello menos importante, la Nota crítica que se adjunta a este número resulta sumamente oportuna en el diálogo con nuestro monográfico. Se trata de «**A quattro anni dall'Apocalisse**».

La strage di Orlando, Trump, “il gender” e le unioni civili in Italia», de Lorenzo Bernini. Allí se presenta en discusión su libro *Apocalipsis queer* (publicado en 2013 en Italia y en 2015 en España), donde el autor reflexionaba críticamente acerca de las políticas hegemónicas de las uniones civiles y las homogeneizaciones en materias de derechos humanos. Cuatro años después, Bernini vuelve sobre estas cuestiones en el marco de un resurgimiento de la derecha a nivel mundial, y en relación con acontecimientos histórico-políticos relevantes al campo LGBTBI: entre ellos, el triunfo de Donald Trump en Estados Unidos, la masacre en el atentado al local gay Pulse, en Orlando, en 2016; la aprobación de la unión civil entre personas del mismo sexo en Italia, en 2015, y el fin de la campaña del Vaticano contra la teoría de género en 2013. En dicha nota Bernini propone la necesidad de continuar pensando los modos en los cuales las formas de vida, de corporalidad y de sexualidad impulsadas desde los movimientos LGBTBI cuestionan los procesos del Estado moderno y demandan reformulaciones filosófico-políticas y atención por parte del activismo, con el fin de detectar y defender a las comunidades de las manifestaciones, cada vez más asiduas, de odio, homofobia e intolerancia a nivel global.

Julieta Yelin (IECH, CONICET-UNR)
Irina Garbatzky (IECH, CONICET-UNR)

NOTA DEL CONSEJO DE REDACCIÓN DE 452°F

Con el objetivo de favorecer la calidad y excelencia de *452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, a partir del presente número 17, la revista no continuará publicando las traducciones simultáneas de sus artículos. Nuestro compromiso con el plurilingüismo sigue presente en la publicación de artículos en las lenguas oficiales de la revista —castellano, catalán e inglés—, las cuales definen además el entorno, los resúmenes y comunicaciones de *452°F*, así como en la recepción y publicación de artículos en las otras lenguas romances.

EDITORIAL **ca-**

Literatura, imatges i polítiques de la vida

En els últims temps, les trobades i intercanvis entre les investigacions científiques emmarcades en el camp de l'anomenada «qüestió animal» i el pensament artístic —en la seva faceta creadora i en la seva faceta crítica— s'han enriquit i estès fins el punt de començar a delinear els contorns d'una nova perspectiva d'estudi: la de la biopoètica. Un enfocament de la literatura i de les arts plàstiques que, a través d'un recentrament de la noció de vida, proposa abordatges transdisciplinaris sense perdre de vista l'especificitat de cada llenguatge i dels procediments que els permeten de produir formes singulars de pensament —pensament de l'animal i de l'animal humà—. Aquesta perspectiva exposa, igualment, la necessitat de crear un nou diccionari crític que revisi les definicions atribuïdes a categories tan fonamentals per a les disciplines humanístiques com les de subjecte, subjectivitat, vida, vivent, animalitat, coneixement, creació. Aquesta transformació del camp de preocupacions i dels instruments crítics amb què pot ser abordat implica també, per suposat, una reconsideració del lligam art-vida. Si l'epistemologia antropocèntrica entén la cultura com una realitat deslligada de la vida animal —és a dir, com un projecte d'autocreació i autointerpretació humana—, el punt de vista biocèntric, fortament arrelat en la tradició de pensament nietzschian, la concep com un fenomen propi de la vida. L'art no serà, així, considerat com una zona autònoma que actua sobre o es deixa inseminar per la vida, sinó la seva pròpia manera d'existència. És, en efecte, la relació entre vida i creació —així com ho és la de vida i poder per a la biopolítica— la que alimenta i dirigeix la via del pensament biopoètic.

Aquest monogràfic intenta aproximar-se a aquest nou camp de problemes; per a això, recull una sèrie d'intervencions crítiques que reflexionen sobre els desplaçaments filosòfics, polítics i imaginaris que l'emergència d'un punt de vista biocèntric produeix en l'àmbit investigador de les anomenades «post-humanitats». Tot i que els articles que aquí s'inclouen tenen orientacions i tonalitats particulars —en alguns hi impera de manera més perceptible la voluntat de reflexionar teòricament, en d'altres, l'interès per rastrejar les petjades d'una sèrie de transformacions conceptuals en produccions literàries o en el camp de les arts visuals, d'erigir un corpus a partir d'un llinatge o de fer dialogar diversos enfocaments disciplinaris sobre un mateix univers de problemes— es reconeix amb claredat que tots ells s'orienten

a pensar els límits, múltiples i mòbils, que separen la vida humana de la vida animal. Podríem dir que assagen una limitrofia en la qual les pràctiques artístiques compleixen un rol epistemològic: ja no són considerades simplement com a formes de representació, sinó també de coneixement d'aquells llindars, d'aquelles zones de vida on es produeix, juntament amb altres formes de vida, un pensament de l'altre i d'allò altre de l'humà.

En aquests sentit podem entendre la voluntat d'alguns dels articulistes que participen del monogràfic de recórrer a la imaginació conceptual. A «**Literatura y autobiopolítica: aportaciones de Michel Foucault a la teoría de la autobiografía**», Álvaro Luque Amo proposa la noció d'autobiopolítica per a articular l'interès foucaultia per la relació entre poder i cos —tensió constitutiva de la biopolítica— amb les seves últimes reflexions en torn de la subjectivitat com a pràctica d'autoconstitució. L'article enriqueix el camp d'estudis de les escriptures autobiogràfiques a través d'una reflexió sobre les «tecnologies del jo» —aquelles pràctiques amb què els subjectes es transformen a sí mateixos a través de la cura de sí i de l'autoconeixement—, alhora que ofereix una lectura transversal de problemes que acostumen a ser abordats de manera autònoma. Categories com cos, vida, norma, escriptura, poder o saber s'imbriquen, així, tot oferint una visió del fenomen literari que enllaça amb el pensament polític sense funcionar com a exemple, causa o representació. A «**El animal biográfico**», Julieta Yelin, per la seva banda, assaja un joc conceptual a través de l'establiment d'una relació impertinent entre animal i biografia, nocions que s'inscriuen en esferes diferents, o fins i tot oposades, a les del pensament de la vida. La vida animal no té història, lletra, relat; és la vida mancada per definició, en tant que neix de la contraposició amb la vida humana, dotada —i efecte— del llenguatge articulat. Però ¿què succeeix quan aquesta definició és qüestionada mitjançant un nou enfocament de la distinció entre vida humana i vida animal, o, millor dit, mitjançant la infiltració de la vida animal al cor de la vida humana? L'article dialoga, per una banda, amb l'horitzó del pensament post-humanista en torn de l'anomenada «qüestió animal» i, per l'altra, amb els estudis sobre el gènere biogràfic, que han començat, en els darrers anys, a reconsiderar i sofisticar el concepte vida amb què treballen, tot prenent com a referència fonamental les aportacions de la teoria biopolítica.

Aquestes revisions teòrico-crítiques tenen lloc, igualment, en el camp més extens de la literatura comparada; els seus fruits poden llegir-se a l'article d'Irina Garbatzky, «**Supervivencia de las cucarachas. Kafka en Cuba a finales de siglo XX**», que posa en contacte la tradició kafkiana de narracions d'animals amb un corpus de literatura cubana recent, en una lectura que contempla no només la recreació d'imaginari en què la relació metafòrica entre home i animal és pertorbada, sinó també, i de manera molt productiva, l'emergència de la figura de l'escriptor-bestiola: aquell cos desitjant, resistent i fugisser, que inventa per a sí una forma anòmala, inclassificable, una desviació respecte a les normatives que dibuixen la forma-home en el context cubà —l'article recupera la figura revolucionària de l'Home nou— i, amb tot, un lloc alternatiu d'enunciació. L'obra de Kafka apareix, així, com una clau capaç d'obrir noves vies d'exploració tant respecte a la tècnica literària com a les autofiguracions d'autor en la literatura centreamericana. També des d'una perspectiva comparatista, a «**Enfermedad, lenguaje y vida animal**», Miguel Ángel Martínez García aborda un ric corpus de textos literaris hispanoamericans on hi rastreja i analitza dues vessants fonamentals del vincle entre animalitat i malaltia: per una banda, identifica aquells relats en què s'hi reconeix un procés d'animalització del malalt, ja sigui a causa de la violència infringida pel discurs mèdic, les institucions i les tecnologies terapèutiques, ja per les representacions que l'entorn construeix d'aquells subjectes que han perdut o estan a punt de perdre la sobirania sobre el seu propi cos. D'altra banda, l'articulista s'atura en aquells textos que recreen situacions en què els malalts experimenten un esdevenir animal, és a dir, en què són travessats per forces de desindividualització, d'impersonalitat, tot fent emergir una llegua animal que impugna la norma mèdica alhora que afirma la dimensió resistent i erràtica de la vida. El problema del control d'allò vivent i la immunització social és igualment aprofundit a

a l'article «**Controlar e Imunizar: a(s) política(s) do corpo em *Intrusion*, de Ken MacLeod**». Allà Igor Furão examina les conseqüències i les convergències del control tecnocràtic, la manipulació genètica i la reproducció assistida a partir de les figuracions que l'escriptor escocès Ken MacLeod elabora a la seva novel·la *Intrusió*. ¿De quina manera la ficció il·lumina els efectes d'aquests processos del biopoder? ¿Quin abast projecta aquesta ficció sobre problemes com l'eugenèsia, el terrorisme i els dispositius de seguretat? L'article aposta per pensar les contribucions que la literatura, en tant que forma específica de pensament, pot realitzar a la teoria crítica i a la filosofia, possibilitant suggeridores claus d'interpretació del món contemporani.

La perspectiva biopoètica permet, d'altra banda, repensar l'articulació art-vida des d'una òptica diversa a la tradició moderna de l'avantguarda, tot revisant els límits de la categoria d'obra. El problema de l'autonomia no refereix a una perspectiva merament institucional; pensar en les seves extensions i el seu afora focalitza l'establiment d'una zona en comú entre els processos d'allò viu i les produccions artístiques, una zona d'indiscernibilitat que també revisa la convenció, tot i que ja no per a establir *a priori* nous postulats i nous manifestos, sinó per a indagar la possibilitat de creació de comunitats de la diferència. En aquest monogràfic, aquestes zones de construcció entre gèneres artístics diversos, entre vida i obra, així com entre la institució i el marge, es posen en primer pla en tres moments de reflexió sobre les matèries de les restes i la inorganicitat que desdibuixen la forma humana. A «**Las dinámicas de lo viviente: repetición, supervivencia y vidas potenciales**», Betina Keizman es pregunta, a partir de la tematització creixent d'una infigurabilitat d'allò humà a les arts visuals i performatives, «de qué modo el arte pierde la forma humana, con qué atributos, en qué materialidades, cómo se ligan las condiciones de la forma humana y las disposiciones colectivas». A partir d'allà, *Fruta podrida*, de Lina Meruane, *La comemadre* de Roque Larraquy, les instal·lacions del cos de Juan Pablo Langlois i les marqueteries de Sebastián Gordin —dues novel·les i dos projectes instal·latius— incorporen la duplicitat senyalada per Michel Foucault, pròpia de dues instàncies del biopoder: els processos de control i repressió dels cossos individuals i el desplegament de les potències d'allò viu com a formes creatives de fuga que impulsen noves formes polítiques i noves tecnologies del comú. El concepte que aquí s'hi proposa és el de «vides potencials», amb l'objectiu d'insistir en «un orden de la especulación imaginativa que es intrínseco a las formas artísticas, sobre todo si admitimos el presupuesto de que el arte "ensaya" subjetividades extendiendo los límites de lo humano, en muchos casos, estableciendo nuevas dinámicas con lo vivo, con el entorno y con lo que existe en común». Aquesta nova zona, oberta pel desdibuixament de les formes i l'emfasització de materialitats inorgàniques, impulsa una mirada sobre els elements que se separen i excedeixen la figuració. ¿Què succeeix amb el vestigi, les restes, el fòssil, en tant que materialitats excedents del vivent?

A «**Parcelas de vida: el arte y sus restos**», Isabel Alicia Quintana recupera el problema art-vida a partir de les nocions de «parcel·les de vida», de Georges Didi-Huberman, associada a una sèrie d'inquietuds teòriques solidàries entre sí: la precarietat, la no persona, el suplement, la deixalla. L'autora analitza dos casos —la novel·la *Fruta podrida*, de Lina Meruane, i la pel·lícula *La mujer de los perros*, de Laura Citarella y Verónica Llinás— que interrompen la llegibilitat de l'humà com a espai sense fissures on s'hi observen parcel·les de vida no considerades com a tals, a través de les figures del malalt i del vagabundatge, de l'home *sense sostre*: «dos maneras de exponer la humanidad: como residuo expuesto a desaparecer pero también como cuerpo resistente que mantiene un proyecto vital». L'accent polític de l'art es reformula, d'aquesta manera, per a situar-se en el moment en què aquest suspèn les certeses estabilitzades i consensuades sobre què és una vida, i fonamentalment en la capacitat de mostrar les vides precàries no com a vides destinades a desaparèixer sinó com a vides resistents, emparades en unes restes que les re-situen, permanentment en oposició als modes de producció del capital. D'aquesta forma, Quintana conclou amb la necessitat d'observar en detall aquests llocs intersticials del treball i la societat, en tant que «el arte y nuestra propia práctica como críticos supone enfrentar la fantasmagoría de un mundo sin resto».

Finalment, a «**Imágenes (políticas) de vida: ¿el animal?, ¿el fósil? Figuras del prisma poshumano en la obra de Nuno Ramos**», Victoria Cóccharo indaga les formes de deconstrucció de la Forma Home moderna, a través de l'ús que realitza l'artista brasiler Nuno Ramos de l'element fòssil i del sentit tàctil, com a orientació preeminent de zones que, amb la crisi de l'autonomia de l'art, s'aproximen en la seva especificitat —aquí el concepte al·ludeix al llibre de Florencia Garramuño, *Mundos en común*, de 2015—. Novament, la potència de la vida s'analitza a partir de les restes, com a matèries que condensen sobre sí una vida que desarma i descomposa els seus límits humans o bé, tot seguint les línies de Gilles Deleuze i Michel Foucault, evoca forces que sempre excedeixen la seva forma, ubicant-se en l'obertura o en l'afora de les seves convencions. El fòssil com a material radicalment aliè al *bios* desactiva la temporalitat biologicista, proposa un temps històric anacrònic.

La secció de Miscel·lània d'aquest número inclou, per la seva part, quatre articles. «**L'assaig segons Joan Fuster: l'article literari como a modalitat del gènere**», de J. Àngel Cano Mateu, analitza la categoria genèrica d'«article literari» —tensionada entre el camp periodístic i el literari— per a argumentar la seva estreta relació amb la forma de l'assaig a partir d'una anàlisi de les reflexions de Joan Fuster sobre el tema. Aquestes intervencions són posades en diàleg amb una sèrie de formulacions teòriques sobre el gènere assagístic, tot destacant, com a trets compartits entre ambdós tipus de produccions «la condición de tentativa, la provisionalidad y, consecuentemente, el carácter poco exhaustivo y fragmentario, o el dialogismo». A «**Letras de celuloide: una lectura de 5 metros de poemas de Carlos Oquendo de Amat**», Agustina Ibañez posa en contacte el poemari oquedià amb els avenços tècnics del cinema de finals del segle XX i principis del XXI. Aquesta trobada produeix, segons l'autora, un text híbrid en què els procediments cinematogràfics participen activament del procés d'escriptura i composició. Ibañez caracteritza el resultat de l'experiment poètico-cinematogràfic com un «texto pliegue», «un texto en tránsito entre y hacia lo textual, lo visual, lo poético». Per la seva banda, Cecilia Macón analitza, a «**Teresa Wilms Montt: la visceralidad como activismo**», la producció de l'escriptora xilena, molt particularment la seva primera obra, *Inquietudes sentimentales* (1917), amb l'objectiu de situar l'emergència d'una categoria d'«intimitat» i la relació amb l'activisme feminista de tall anarquista. D'aquesta manera s'hi traça una cartografia dels afectes que posseeix un abast polític alhora que dimensions vitals. Tancant la secció, a «**El materialismo vitalista de Diderot y el desarrollo de la novela moderna**», Nicolás Martín Olszewicki examina la distància que separa el projecte novel·lístic de Denis Diderot, esbossat al seu «Éloge de Richardson» (1762), de la seva praxis concreta com a novel·lista. A partir d'una pregunta pel lloc que ocupa la novel·la en el seu sistema filosòfic, l'autor ubica l'estratègia narrativa rupturista de l'autor com a precursor impensat de la novel·lística moderna.

Per últim, però no per això menys important, la «Nota crítica» adjunta a aquest número resulta summament oportuna en el diàleg amb el nostre monogràfic. Es tracta d'«**A quattro anni dall'Apocalisse. La strage di Orlando, Trump, "il gender" e le unioni civili in Italia**», de Lorenzo Bernini. Allà s'hi presenta en discussió el seu llibre *Apocalipsis queer* (publicat el 2013 a Itàlia i el 2015 a Espanya), on l'autor reflexionava críticament sobre les polítiques hegemòniques de les unions civils i les homogeneïtzacions en matèria de drets humans. Quatre anys després, Bernini torna sobre aquestes qüestions en el marc d'un ressorgiment de la dreta a nivell mundial, i en relació amb esdeveniments històrico-polítics rellevants al camp LGBTI: entre ells, el triomf de Donald Trump als Estats Units, la massacre en l'atemptat al local gai Pulse, a Orlando, el 2016; l'aprovació de la unió civil entre persones del mateix sexe a Itàlia el 2015 i la fi de la campanya del Vaticà contra la teoria de gènere el 2013. En aquesta nota Bernini proposa la necessitat de continuar

pensant els modes en què les formes de vida, de corporalitat i de sexualitat impulsades des dels moviments LGBTI qüestionen els processos de l'Estat modern i demanden reformulacions filosòfico-polítiques i atenció per part de l'activisme, amb la fi de detectar i defensar les comunitats de les manifestacions, cada vegada més assídues, d'odi, homofòbia i intolerància a nivell global.

Julieta Yelin (IECH, CONICET-UNR)
Irina Garbatzky (IECH, CONICET-UNR)

NOTA DEL CONSELL DE REDACCIÓ DE 452°F

Amb el propòsit d'afavorir la qualitat i excel·lència de *452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, a partir del present número 17, la revista no continuarà amb la publicació de les traduccions simultànies dels seus articles. El nostre compromís amb el plurilingüisme segueix present mitjançant la publicació dels articles en les llengües oficials de la revista —castellà, català i anglès—, les quals a més defineixen l'entorn, els resums i les comunicacions de *452°F*, així com en la recepció i publicació d'articles en les altres llengües romàniques.

mono

18

ÁLVARO LUQUE AMO

Literatura y autobiopolítica:
aportaciones de Michel
Foucault a la teoría de la
autobiografía

36

JULIETA YELIN

El animal biográfico

47

IRINA GARBATZKY

Supervivencia de las
cucarachas. Kafka en Cuba
a finales de siglo XX

66

**MIGUEL ÁNGEL
MARTÍNEZ GARCÍA**

Enfermedad, lenguaje y vida
animal

88

**IGOR GONÇALO
GRAVE FUŘÃO**

Controlar e Imunizar: a(s)
política(s) do corpo em
Intrusion, de Ken MacLeod

102

BETINA KEIZMAN

Las dinámicas de lo viviente:
repetición, supervivencia y
vidas potenciales

122

**ISABEL ALICIA
QUINTANA**

Parcelas de vida: el arte y sus
restos

139

VICTORIA CÓCCARO

Imágenes (políticas) de vida:
¿el animal?, ¿el fósil? Figuras
del prisma poshumano en la
obra de Nuno Ramos

mis

154

**JOSEP ÀNGEL CANO
MATEU**

L'assaig segons Joan Fuster:
l'article literari com a
modalitat del gènere

173

AGUSTINA IBAÑEZ

Letras de celuloide: una
lectura de *5 metros de
poemas* de Carlos Oquendo
de Amat

191

CECILIA MACÓN

Teresa Wilms Montt: la
visceralidad como activismo

notas críticas

224

LORENZO BERNINI

A quattro anni
dall'Apocalisse. La strage di
Orlando, Trump, "il gender"
e le unioni civili in Italia

re

232

**ALEJANDRO ARROYO
FERNÁNDEZ**

La ciudad hostil

206

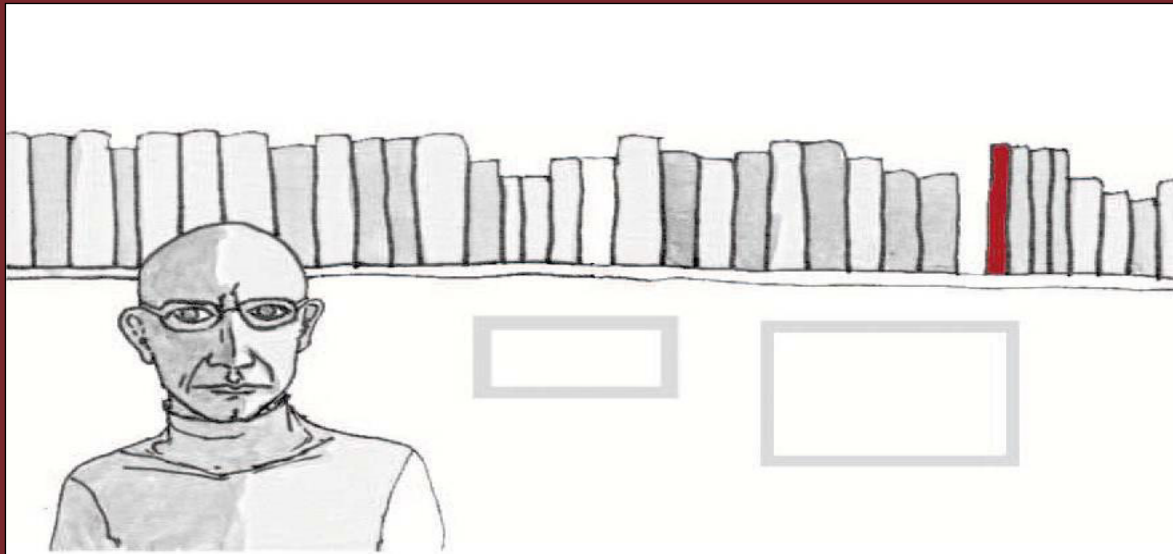
**NICOLÁS MARTÍN
OLSZEVIKI**

El materialismo vitalista de
Diderot y el desarrollo de la
novela moderna



LITERATURA Y AUTOBIOPOLÍTICA: APORTACIONES DE MICHEL FOUCAULT A LA TEORÍA DE LA AUTOBIOGRAFÍA

Álvaro Luque Amo
Universidad de Granada



Resumen || Este trabajo* se acerca a la obra de Michel Foucault para señalar y analizar algunas de sus ideas en relación a la literatura autobiográfica. En sus últimas investigaciones, Foucault establece una hermenéutica del sujeto que le lleva a desarrollar algunas de las manifestaciones clásicas del cuidado de sí. Lo que previamente había definido como biopolítica o política de los cuerpos se interpreta como una autobiopolítica. En este contexto, Foucault localiza algunas prácticas del periodo grecolatino que comparten características con los textos autobiográficos de siglos posteriores. El presente artículo busca interpretar estos textos, así como alguna de las ideas del propio Foucault, para situarlos en diálogo con la teoría de la autobiografía actual.

Palabras clave || Literatura autobiográfica | Foucault | Biopolítica | Sujeto | Teoría de la autobiografía

Abstract || This paper approaches Michel Foucault's work to note and analyze some of his ideas in relation to autobiographical literature. The hermeneutics of the subject set up by Foucault in his latest research resulted in the development of some classical practices of self-care. Biopolitics or the politics of bodies is then interpreted as self-biopolitics. In this context, Foucault finds that some of the practices from the Greek-Roman era share characteristics with autobiographical texts of posterior centuries. This paper seeks to interpret these texts, as well as some of Foucault's ideas, and establish a dialogue with contemporary theory of autobiography.

Keywords || Autobiographical literature | Foucault | Biopolitics | Subject | Theory of the autobiography

Resum || Aquest article estudia el treball de Michel Foucault per tal d'analitzar algunes de les seues idees en relació amb la literatura autobiogràfica. L'hermenèutica del subjecte que va establir Foucault en la seua darrera investigació va tindre com a resultat el desenvolupament d'algunes de les pràctiques clàssiques de l'autocura. La biopolítica o la política dels cossos és, per tant, interpretada com auto-biopolítica. En aquest context, Foucault troba que algunes de les pràctiques provinents de la Grècia i Roma clàssiques comparteixen característiques amb els textos autobiogràfics de segles posteriors. Aquest article tracta d'interpretar aquests textos, així com algunes de les idees de Foucault i establir un diàleg amb la teoria de l'autobiografia contemporània.

Paraules clau || Literatura autobiogràfica | Foucault | Biopolítica | Subjecte | Teoria de l'autobiografia

* Este trabajo se ha realizado bajo el patrocinio de una beca FPU otorgada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

1. Cuidado de sí y autobiografía en el último Foucault *

1.1. El método foucaultiano es ampliamente conocido en los estudios humanísticos. Michel Foucault (1926-1984) construye una suerte de arqueología del conocimiento basada en la metodología genealógica heredada de Nietzsche a partir de lo que denomina la *historia efectiva* (Foucault, 1988). Su forma de trabajar, en este sentido, resulta de interés inmediato para muchos campos del conocimiento. El propio Foucault confiesa, en una entrevista de 1974¹, la naturaleza interdisciplinar de su proyecto e incluso llega a desear que cualquier investigador se acerque a sus libros con intención de encontrar un instrumento de utilidad para su propia área de estudio. Obedeciendo a sus palabras, este trabajo propone emplear algunas de las herramientas foucaultianas para el estudio de una forma discursiva, la autobiográfica, que guarda un estrecho vínculo con uno de los últimos afanes investigadores del Foucault profesor: las tecnologías del Yo.

1.2. La relación de Foucault con la idea de sujeto, a ojos de un lector que afronte la totalidad de su obra, puede resultar compleja. Si bien en 1966 Foucault proclamaba, en *Las palabras y las cosas*, la muerte del hombre (1968: 332), suscribiéndose a las teorías posestructuralistas que dudaban, siguiendo a Nietzsche, de la solidez del ego cartesiano y que exportadas al ámbito de la teoría literaria certificaban la muerte del autor (Barthes, 2010; Foucault, 2010b), en la última etapa de su obra profundiza en una hermenéutica del sujeto, inscribiéndose en los años 80 en lo que Ernesto Castro ha definido como «el *revival* del sujeto» (Castro, 2013) —aunque Foucault, como se verá, se acerca al sujeto para culminar el análisis crítico que ya había comenzado en los años previos—. En una época en la que Foucault desarrolla el famoso concepto de biopolítica², inaugurando una corriente de pensamiento que estudia las relaciones entre poder y cuerpo, el francés se centra en las prácticas que implican un control del sujeto sobre sí mismo. Estas prácticas conllevan una transformación del propio sujeto, quien lleva a cabo un proceso de autocuidado y autoconocimiento. Se podría hablar, en una libre interpretación de los conceptos foucaultianos, de un ejercicio de *autobiopolítica*.

1.3. Frente al estudio tradicional de las formas confesionales del cristianismo, el interés de Foucault por estas prácticas le conduce a remontarse al periodo grecolatino. Su objetivo es efectuar una historia de las diferentes maneras en que los hombres han desarrollado un saber acerca de sí mismos (1990: 47). El elemento que le interesa es el «juego de verdad» propuesto por estas prácticas, a las que denomina tecnologías y entre las que diferencia cuatro tipos: tecnologías de producción, tecnologías de sistemas de signos, tecnologías de poder y tecnologías del Yo o del sí. Estas

NOTAS

1 | La entrevista se recoge en *Dits et écrits II* y Foucault compara su obra, en un bello símil, con una caja de herramientas: «De plus, je n'ai ni le talent ni le génie nécessaires pour fabriquer des oeuvres d'art avec ce que j'écris. Alors je fabrique —j'allais dire des machines, mais ce serait trop à la Deleuze— des instruments, des ustensiles, des armes. Je voudrais que mes livres soient une sorte de *tool-box* dans lequel les autres puissent aller fouiller pour y trouver un outil avec lequel ils pourraient faire ce que bon leur semble, dans leur domain» (1994: 523).

2 | El concepto de biopolítica hace alusión a las diferentes prácticas mediante las que el Estado utiliza su soberanía para «obtener la sujeción de los cuerpos y el control de las poblaciones» (Foucault, 1998: 84).

* Este trabajo se enmarca dentro del proyecto de investigación I+D «PROCESOS DE SUBJETIVACION: BIOPOLITICA Y POLITICA DE LA LITERATURA. LA HERENCIA DEL ULTIMO M. FOUCAULT» (FFI2015-64217-P).

últimas, a partir de las cuales emprende su estudio, permiten a los individuos efectuar operaciones sobre su cuerpo para obtener una transformación de sí mismos a fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad (1990: 47-48). Foucault se centra en las prácticas desarrolladas en dos contextos socio-culturales determinados: en primer lugar, el periodo grecorromano durante los dos primeros siglos después de Cristo; en segundo lugar, la espiritualidad cristiana de los siglos IV y V. De la primera a la segunda época, Foucault advierte un cambio fundamental: lo que ha denominado el paso del «cuídate a ti mismo» al «conócete a ti mismo». Según Foucault, la sociedad actual, influenciada por la tradición de moralidad cristiana que convierte la renuncia de sí en principio de salvación (1990: 54), ha privilegiado este último por encima del primero, relacionándolo además con la razón de ser de la filosofía —el famoso «conócete a ti mismo» del oráculo de Delfos—, motivo por el que retrocede a las prácticas de cuidado de sí grecolatinas con intención de descubrir su naturaleza. El estudio de las tecnologías del Yo, en este sentido, cruza toda la obra última de Foucault, en donde lleva a cabo toda una teoría de las prácticas del sujeto sobre sí mismo para destacar varias modalidades de escritura que facilitan una aproximación a la teoría de la autobiografía.

1.4. Foucault no era exactamente un teórico de la literatura. Aunque en textos como *De lenguaje y literatura* (1996) o *El pensamiento del afuera* (2000), la disciplina literaria es el interés de su estudio, e incluso se puede reconocer que a lo largo de toda su obra la literatura tiene un peso considerable —en cuya relación algunos autores han profundizado (González Blanco, 2006)—, lo cierto es que en Foucault no hay un pensamiento sistematizado de lo literario, y sus ideas acerca de lo autobiográfico, como caso particular, han de ser extraídas de reflexiones aisladas. Cuando habla de las prácticas del sí, no obstante, en varias ocasiones Foucault las relaciona con una nueva forma de abordar los estudios autobiográficos. En una entrevista recogida en *El Yo minimalista y otras conversaciones*, Foucault declara:

En mi opinión, la denominada literatura del yo —diarios privados, narrativas del yo, etcétera— no puede ser entendida sino conformando el marco general, y muy rico, de las prácticas del yo. Se ha estado escribiendo sobre uno mismo durante dos mil años, pero no siempre de la misma manera. Tengo la impresión —puedo estar equivocado— de que existe cierta tendencia a presentar la relación entre la escritura y la narrativa del yo como un fenómeno propio de la modernidad europea. Por supuesto, no voy a negar que es moderna, pero fue uno de los primeros usos de la escritura. O sea que no es suficiente decir que el sujeto se constituye en un sistema simbólico. No solamente en el juego de los símbolos se constituye el sujeto. Se constituye en prácticas reales, que son históricamente analizables. Existe una tecnología de la constitución del yo, que cruza los sistemas simbólicos mientras hace uso de ellos. (2003: 81)

El pensamiento de Foucault respecto de lo autobiográfico se resume en este párrafo a la perfección. Foucault escribe contra la idea generalizada de que las escrituras del Yo —con las que se refiere a todo lo autobiográfico y entre las que podemos destacar cuatro modalidades hegemónicas: autobiografías, diarios personales, epístolas y ensayos— son una manifestación propia, exclusivamente, de la modernidad. Aunque es cierto que el siglo XVIII y el romanticismo posterior consolidan estas formas, sobre todo en lo que concierne a su introducción en el sistema literario, no se puede obviar que son prácticas —llevar un cuaderno de anotaciones o enviar cartas son, sobre todo, prácticas— absolutamente consolidadas en la época clásica. Foucault cita así las *Confesiones* de San Agustín, considerada por la mayoría de investigadores como la primera autobiografía occidental, y señala que «la nueva preocupación de sí implicaba una nueva experiencia del yo» (1990: 62). Para entender, por tanto, el desarrollo de las escrituras autobiográficas, es necesario analizar estas prácticas, como propone Foucault y se expondrá a continuación.

1.5. Este artículo divide el acercamiento al pensamiento de Foucault en relación con lo autobiográfico en dos apartados: el primero analizará las ideas que pueden consolidar un pensamiento general acerca de lo autobiográfico, relacionándolas además con las teorías de la autobiografía más importantes; el segundo se encargará de recopilar las prácticas de la antigüedad que puedan preludiar la naturaleza de textos autobiográficos posteriores. Complementando, así, un acercamiento teórico con otro histórico, es posible reconstruir, a nuestro juicio, el pensamiento de Foucault acerca de lo autobiográfico recogido en sus últimos trabajos: *Hermenéutica del sujeto* (2005), *El gobierno de sí y de los otros* (2009) y *El coraje de la verdad* (2010a), principales volúmenes que se emplearán.

2. Aportaciones de Foucault a la teoría de la autobiografía

2.1. La transición del primer Foucault³ al último está marcada, en palabras del propio Foucault, por la intención de «pasar de la cuestión del sujeto al análisis de las formas de subjetivación» (2009: 21). En el análisis de tales formas, las llamadas *tecnologías del Yo*, Foucault se detiene en la institución del sujeto en relación a la política y, lo que resulta más importante aquí, la verdad. Para Foucault, en este sentido, no está en juego otra cosa que la autoconstrucción del sujeto en un discurso verdadero —aquí estaría, además, su aportación filosófica más relevante⁴—. El contexto en el que se insertan estos estudios, en palabras del propio Foucault, es una «ontología del discurso verdadero» (2009: 316), y por ello sus hipótesis resultan de

NOTAS

3 | Representado en aquel Foucault que, en palabras de Antonio Campillo, emplea la historia como una herramienta contra la idea de sujeto, de tal manera que toma distancia con respecto a la época moderna o ilustrada, que se había presentado a sí misma como la época de la crítica (Campillo, 2002: 64). Foucault considera que el famoso «despertar de la razón» kantiano, reflejado en esa constitución del sujeto moderno, no es tanto un despertar como el «sueño antropológico» de la modernidad.

4 | En otro lugar, Foucault se pregunta: «La philosophie, qu'est-ce que c'est sinon une façon de réfléchir, non pas tellement sur ce qui est vrai et sur ce qui est faux, mais sur notre rapport à la vérité?» (1994b: 110).

interés para el ámbito de la teoría de la autobiografía.

2.2. En una primera aproximación a los términos de verdad y sujeto, Foucault recurre a la noción de *aleurgia*, que sería el acto por el cual la verdad se manifiesta (2010a: 19). Foucault detecta, así, la vigencia que tiene en toda la cultura griega y romana el principio «hay que decir la verdad sobre uno mismo» y selecciona una serie de prácticas que se enumerarán en el siguiente epígrafe de este trabajo. Estas prácticas, que todavía no pueden considerarse autobiográficas, anticipan las escrituras del Yo: es el caso de las epístolas o los *hypomnemata* —una suerte de cuadernos personales—. Foucault relaciona estas prácticas con el cuidado de sí, con la *epimeleia*, y llega a una noción como la ascesis, que Foucault define como la práctica operatoria que, al margen del conocimiento, implica la conversión de sí (2005: 295). Foucault diferencia, eso sí, entre la *askesis* griega y la ascesis cristiana, en la medida en que el objetivo de la segunda es la renuncia de sí del sujeto y en la primera este intenta «postularse a sí mismo, y de la manera más explícita, más fuerte, más continua, más obstinada posible, como fin de su propia existencia» (2005: 310). Más allá de la dicotomía paganismo/cristianismo que Foucault explota a propósito de estas prácticas, lo interesante es que la ascesis —como concepto total— posibilita que el decir veraz se constituya como manera de ser del sujeto (2005: 307). La ascesis, como señala Foucault, «constituye y tiene la misión de constituir al sujeto como sujeto de veridicción» (2005: 347) e implica una serie de preguntas relativas a la técnica y, lo que resulta aún más importante, la ética de ese decir veraz. Foucault se pregunta: «¿qué decir, cómo decir, según qué reglas, según qué procedimientos técnicos y de acuerdo con qué principios éticos?» (2005: 348). Y se responde con el que es posiblemente el concepto más importante en relación a lo autobiográfico: la noción de *parrhesia*.

2.3. Foucault define la *parrhesia*, etimológicamente, como el «decir todo», pero lleva esta definición mucho más allá: para Foucault, la *parrhesia* es «la franqueza, la libertad, la apertura, que hacen que digamos lo que tengamos que decir, como nos da la gana decirlo, cuando tenemos ganas de decirlo, y en la forma como creemos necesario decirlo» (2005: 348). Foucault extrae el término de los textos de Eurípides, en donde aparece por primera vez para designar el derecho a hablar, a tomar públicamente la palabra «para expresar una opinión en un orden de cosas que interesaba a la ciudad» (2010: 50). En la construcción del concepto, Foucault entiende que la *parrhesia* se refiere, a la vez, a la actitud moral, al *ethos*, y por otra parte al procedimiento técnico, a la *techne*. Para entender esto, Foucault contrapone la *parrhesia* a dos nociones: en el ámbito de la moral, la *parrhesia* se contrapone a la adulación; en el ámbito de la técnica, la *parrhesia* es lo contrario de la retórica (2005: 349). En el primer caso, Foucault desarrolla la idea de la

adulación, problema muy frecuente en los textos grecolatinos, que entiende como resultado de la acción del adulador en el adulado. El adulador introduce un discurso mentiroso en la relación que tiene el adulado consigo mismo, de tal manera que este último llega a depender del primero. La *parrhesia*, por el contrario, tiene como objetivo «actuar de modo tal que el interpelado esté, en un momento dado, en una situación en la que ya no necesite el discurso del otro» (2005: 355), porque el discurso del otro fue verdadero y permite la liberación del interpelado. Esta, *parrhesia* (hablar franco) / adulación (hablar engañoso), es la primera dicotomía que Foucault establece⁵. En el segundo caso, y esto resulta para nuestra investigación más interesante todavía, la *parrhesia* se enfrenta de forma muy clara a la retórica. Foucault define la retórica como «un arte de persuadir a aquellos a quienes nos dirigimos, ya queramos convencerlos de una verdad o de una mentira, una no verdad» (2005: 357). La retórica es un arte, una técnica que incumbe la manera de decir las cosas, pero que no determina en modo alguno las relaciones entre quien habla y lo que dice (2010: 32). Esto último va a resultar muy importante, porque es justamente lo contrario de lo que sucede en la *parrhesia*. Si bien tanto retórica como *parrhesia* tienen como objetivo producir un efecto en aquel a quien se dirigen, en el ejercicio retórico se deshace el lazo entre el que habla y lo que dice, mientras que la *parrhesia* implica un vínculo fuerte entre el emisor del discurso y su contenido. La *parrhesia* es, en este sentido, la transmisión desnuda de la verdad misma, y asegura, por lo tanto, la *paradosis*, que Foucault define como «el tránsito del discurso veraz de quien ya lo posee a quien debe recibirlo» (2005: 358). Este vínculo entre quien habla y lo que dice conlleva, por tanto, una suerte de compromiso que Foucault describe como «un pacto determinado entre el sujeto de la enunciación y el sujeto de la conducta» (2005: 380), lo que va a resultar muy interesante en la relación de la *parrhesia* con lo autobiográfico. Entre retórica y *parrhesia* hay, finalmente, una última diferencia, que Foucault destaca: la retórica es un arte con unas determinadas reglas que se enseña de un determinado modo; la *parrhesia*, en cambio, no es un arte, y para sostener esta teoría Foucault cita un pasaje de Séneca:

Mis cartas no están, según su gusto, pulidas como corresponde, y te quejas de ello. A decir verdad, ¿quién piensa en pulir su estilo, al margen de los aficionados al estilo pretencioso? Mi conversación, si nos encontráramos a solas, perezosamente sentados o en medio de una caminata, carecería de afectación y sería de apariencia sencilla. Así quiero que sean mis cartas: no tienen nada de rebuscado, nada de artificial. Si fuera posible, me gustaría hacerte ver mis pensamientos en vez de traducirlos en palabras⁶.

La ausencia de artificio de la que se hace eco Séneca es relacionada por Foucault con el hablar claro de la *parrhesia*, que, en su manifestación escrita —pues Foucault diferencia entre expresiones

NOTAS

5 | Como ejemplo, Foucault (2005: 350) cita textos clásicos, entre los que destaca el de Plutarco, *Cómo distinguir a un adulador de un amigo*, texto que es en su totalidad un análisis de esas dos prácticas opuestas.

6 | Es un extracto de la carta 75 de las epístolas de Séneca a Lucilio. Respetamos aquí la traducción efectuada por Foucault, pero remitimos a la edición de Ismael Roca, que añade además una entrada reveladora. Allí dice Séneca: «Las cartas, lejos de todo retoricismo, deben ser una conversación. Lo importante es sentir y amar lo que se dice» (Séneca, 1986: 442).

del cuidado de sí orales y escritas, si bien a nosotros solo nos interesan estas últimas—, no es otra cosa que la «palabra libre, desembarazada de las reglas y liberada de los procesos retóricos» (2005: 380).

2.4. Efectuando una aproximación no demasiado exhaustiva a los estudios sobre escritura autobiografía habría que mencionar, en primer lugar, las dos teorías más difundidas —que al mismo tiempo implican posicionamientos enfrentados—: la encabezada por Lejeune y su hipótesis del «pacto autobiográfico» y la expresada por Paul de Man desde una perspectiva deconstructivista. En pocas palabras, la tesis de Lejeune se podría resumir en su famoso aserto: la autobiografía no se produce cuando alguien narra la verdad de su vida, sino cuando «dice» que la narra (1994: 42). Para Lejeune, el autor de la autobiografía establece con el lector un pacto de compromiso que firma con el propio título. Se tratará de un concepto puramente pragmático, puesto que el mismo Lejeune reconoce la equivalencia entre un texto autobiográfico ficcional o novelesco, y uno puramente autobiográfico, de tal manera que solo se pueden distinguir acudiendo al paratexto. En contraposición a la tesis del pacto autobiográfico, se sitúan Paul de Man y los seguidores de Jacques Derrida, que efectúan una lectura de lo autobiográfico desde posiciones claramente deconstructivistas. En su texto más conocido (1991), Man compara la naturaleza del texto autobiográfico con el de una figura retórica que, al desarrollarse en el texto, hace del Yo un Yo figurado, que solo puede entenderse desde una perspectiva ficcional, sin encontrar ningún tipo de correspondencia con la realidad. Para Paul de Man, la posibilidad de un pacto entre un lector y un autor queda descartada, porque es imposible diferenciar entre ficción y autobiografía y el texto no puede hallar una correspondencia con el plano real. Tan radical es la postura de Paul de Man, que, a diferencia de Lejeune, priva a la autobiografía de la consideración de género, en la medida en que la define como una figura de lectura que se puede dar en cualquier texto (Man, 1991: 114). Una figura que, además, le concede al texto autobiográfico la cualidad de ficcional⁷ y lo inserta de tal modo en la amplia definición deconstructivista de literatura. Estos son las dos grandes teorías que, desde los años ochenta hasta ahora, han prevalecido en los estudios sobre escritura autobiográfica, de tal manera que los autores interesados en la cuestión se han posicionado normalmente en uno u otro bando. Lo más interesante de estas dos teorías para nosotros, no obstante, no es tanto la naturaleza ficcional o no del texto autobiográfico, sino la disolución textual del sujeto, la desaparición del ego cartesiano en el texto o su vigencia en él. Así, mientras De Man apuesta por la naturaleza textual de un Yo que no puede tener una correspondencia referencial, pues es pura retórica, Lejeune sostiene la vigencia de un sujeto autor que desarrolla un Yo textual con el que se identifica, un Yo empírico. Esta disyuntiva permite enlazar directamente estas

NOTAS

7 | Paul de Man lo interpreta así cuando se pregunta: «¿No será que la ilusión referencial proviene de la estructura de la figura, es decir, que no hay clara y simplemente un referente en absoluto, sino algo similar a una ficción, la cual, sin embargo, adquiere a su vez cierto grado de productividad referencial?» (Man, 1991: 113).

teorías con el posicionamiento de Foucault en el contexto de las prácticas de sí.

2.5. Un acercamiento, como antes se ha sugerido, al concepto de sujeto en la poética foucaultiana pasa inevitablemente por sus famosas teorías sobre la muerte del hombre y el autor. En «¿Qué es un autor?» Foucault sostenía:

En la escritura, la cuestión no es manifestar o exaltar el acto mismo de escribir, no es tampoco apresar al sujeto dentro del lenguaje; se trata, más bien, de crear un espacio en el cual el sujeto que escribe está desapareciendo sin tregua. (2010b: 231)

Atendiendo a esto, se podría incluir sin ninguna duda a Foucault dentro de los teóricos que, como De Man y Derrida, cuestionarían el pacto autobiográfico de Lejeune. Foucault entendía el texto como un espacio en el cual el sujeto desaparecía, de tal manera que no era razonable buscar su representatividad externa. Alguien como Barthes, muy cercano a Foucault en esta década de los sesenta, llegaba decir que «en el campo del sujeto no hay referente» (1978: 66), de modo que la subjetividad se diluye totalmente en el objeto, hasta el punto de que el sujeto pierde su identidad. En la obra última de Foucault, sin embargo, y a propósito de una figura como la *parrhesia*, esta perspectiva que parecía inamovible pierde solidez. En esta transición, Foucault llega a los textos del periodo grecolatino y describe a un sujeto que, en su relación con el texto, se comporta de manera muy diferente a ese sujeto que desaparecía «sin tregua». Este sujeto, que se autoconstruye en el texto a partir de la *parrhesia*, es definido por Foucault así:

Digo la verdad, te digo la verdad. Y lo que autentifica el hecho de que te diga la verdad es que, como sujeto de mi conducta, soy, en efecto, absoluta, íntegra y totalmente idéntico al sujeto de enunciación que soy, cuando te digo lo que te digo. Creo que con ello estamos en el corazón de la *parresia*. (2005: 381)

Con este tipo de definiciones, Foucault está concibiendo la *parrhesia* como una forma que posibilita una acción del sujeto que, en relación a las tecnologías textuales, se compromete a decir: esto que escribo lo he escrito Yo y el sujeto que aparece en el texto es «absoluta, íntegra y totalmente idéntico al sujeto de enunciación que soy». Esta identidad entre sujeto y Yo textual es lo que hace a Foucault superar su primera etapa estructuralista o posestructuralista para recuperar a un sujeto que ya no desaparece en el texto. En este sentido, el desarrollo de la *parrhesia* en estos tres libros es comparable al contrato autobiográfico de Lejeune, como se desarrollará en el siguiente punto, y se aleja del deconstructivismo posestructuralista de De Man y Derrida. Esto, no obstante, no quiere decir que Foucault claudicara ante la figura del ego cartesiano ni ante la concepción

kantiana del sujeto. Como sostiene Frederic Gros al final del curso *Hermenéutica del sujeto*:

Hay que recordarlo: durante mucho tiempo, Foucault solo concibe al sujeto como el producto pasivo de las técnicas de dominación. No es hasta 1980 cuando concibe la autonomía relativa o, en todo caso, la irreductibilidad de las técnicas del yo. Autonomía relativa, decimos, porque hay que precaverse de cualquier exageración. Foucault no descubre en 1980 la libertad nativa de un sujeto que hasta entonces presuntamente ignoraba. No podríamos sostener que, de manera repentina, abandonó los procesos sociales de normalización y los sistemas alienantes de identificación a fin de hacer surgir, en su esplendor virginal, un sujeto libre que se crea a sí mismo en el éter ahistórico de una autoconstitución pura. [...] Ahora bien, lo que constituye al sujeto en una relación consigo determinada son precisamente unas técnicas de sí históricamente identificables, que concilian con unas técnicas de dominación también históricamente datables. (2005: 484-485)

Es, como se ha denominado antes, una teoría de la autobiopolítica. Y en esta teoría Foucault ya está lejos de sus textos que podrían catalogarse como estructuralistas. Él mismo confiesa que «no soy estructuralista, ni con la vergüenza del caso, un filósofo analítico» y declara que su objetivo es «sustituir el principio de la trascendencia del ego por la búsqueda de las formas de la inmanencia del sujeto» (2005: 484). En este contexto, es posible relacionar su teoría con la de Lejeune, que no obstante no desarrolla excesivamente su concepción del sujeto, siempre relacionada con la figura del sujeto autor⁸.

2.6. Dejando la cuestión del sujeto a un lado, cabe destacar tanto en la teoría de Lejeune como en la de Foucault el compromiso con la verdad del autor del texto autobiográfico o, en el caso que tratamos, *parrhesístico*. Con las debidas matizaciones, cuando Foucault declara que la *parrhesia* es el acto «por el cual uno se liga a sí mismo en el acto de decir la verdad» (2009: 82), se asemeja mucho al Lejeune que dictamina con su pacto autobiográfico que el autor se compromete a decir: «Yo juro la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad» (1994: 76). Como se ha visto antes, Foucault declaraba que la *parrhesia* implica «un pacto determinado entre el sujeto de la enunciación y el sujeto de la conducta» (2005: 380). El término clave, en este sentido, es el compromiso: «El sujeto que habla se compromete. En el momento mismo en que dice “digo la verdad”, se compromete a hacer lo que dice y a ser sujeto de una conducta obediente punto por punto a la verdad que formula» (2005: 380). Manuel Alberca desarrolla la posición lejeuniana y explica que para poder hablar de autobiografía no solo hace falta que el autor cuente la verdad, sino que «además debe anunciar y prometer que va a contarla, declarando su compromiso con el lector» (2009: 2). Ese compromiso, ese «lazo» (Foucault, 2005: 380), también define la *parrhesia*, y el propio Foucault se refiere en varias ocasiones al

NOTAS

8 | Lejeune no es un teórico y la fuerza de su argumento sobre la autobiografía radica no tanto en la figura del sujeto autor como en la relación pragmática entre emisor y receptor. Una posición que resume muy bien nuestro pensamiento acerca del sujeto es la de Karl Popper, quien explica: «El término filosófico “puro” se debe a Kant y sugiere algo así como “previo a la experiencia” o “libre de (la contaminación de la) experiencia”; y de ese modo, la expresión “yo puro” sugiere una teoría que considero equivocada: la teoría según la cual el ego estaba ya allí antes de la experiencia, de modo que todas las experiencias estuviesen acompañadas, desde el comienzo, por el “yo pienso” cartesiano o kantiano (o tal vez por “yo estoy pensando” o, en cualquier caso, por una “apercepción pura” kantiana). Frente a ello, pienso que ser un yo es resultado en parte de disposiciones innatas y, en parte, de la experiencia, especialmente de la experiencia social» (1993: 125).

concepto de pacto: «En otras palabras, creo que dentro del enunciado parrhesiástico hay algo que podríamos calificar de pacto: el pacto del sujeto hablante consigo mismo» (2009: 81). La diferencia entre la teoría de Lejeune y el posicionamiento de Foucault es que este último se refiere a un pacto del sujeto consigo mismo, y Lejeune enfoca su punto de vista hacia las relaciones entre el emisor del discurso y su receptor. Esta diferencia, sin embargo, se diluye rápidamente al considerar la autoconstrucción del sujeto en relación a otro. Tal noción, la de alteridad, va a ser además fundamental en la filosofía de Foucault, como se verá abajo. En definitiva, las equivalencias entre la famosa teoría de Lejeune y el posicionamiento de Foucault son interesantes en tanto que habilitan el estatuto de las técnicas del yo grecolatinas como precedentes de las escrituras autobiográficas, puesto que este Yo que Foucault describe es capaz de construirse en el texto⁹ y al mismo tiempo mantener una correspondencia referencial con el sujeto autor —algo que negaba Paul de Man—, quien en última instancia lo único que pretende es narrarse en un discurso verdadero.

2.7. Por otro lado, y trascendiendo la dicotomía establecida por las teorías de Lejeune y Paul de Man, es interesante citar el planteamiento de Ángel G. Loureiro, quien desarrolla ese compromiso del pacto autobiográfico para centrarse en las relaciones entre sujeto y alteridad. Según Loureiro, el Yo autobiográfico «se constituye como respuesta al otro y como responsabilidad hacia ese otro» (2001: 136). Basado en la concepción ética de Lévinas, Loureiro destaca una suerte de compromiso ético del autobiógrafo hacia el lector, en la medida en que se construye *para él*. En estas páginas puede resultar de especial interés esta teoría al describir la culminación de la *parrhesia* como artefacto ético. Como se veía antes, la *parrhesia* según Foucault tenía un componente ético, de *ethos*, en tanto que se oponía a la adulación. Para hablar de estas técnicas del Yo, Foucault hablaba de *ethopoiesis*, y definía al parrhesiastés como aquel que «pone en juego el discurso veraz de lo que los griegos llamaban ethos» (2010a: 41). El parrhesiastés es, por tanto, aquel que escribe con la responsabilidad que otorga el compromiso de decir en todo momento la verdad. Esto propicia una relación de obligación con el otro. Foucault, en este sentido, cifra uno de sus basamentos teóricos en el concepto de alteridad. Como señala Gros, «la noción de alteridad le permite anclar filosóficamente su concepto de verdad» (2010: 365). No de otra forma se entienden las últimas palabras de Foucault: «no hay instauración de la verdad sin una postulación esencial de la alteridad; la verdad nunca es lo mismo; solo puede haber verdad en la forma del otro mundo y la vida otra» (2010a: 350). En esta misma línea, Loureiro cita a Lévinas para describir el sujeto como «una incompletitud que necesita a ese otro ante el que responder» (2001: 147). El sujeto se forma ante el otro; el sujeto dice la verdad, su verdad —fundamento de lo filosófico— ante el

NOTAS

9 | Los teóricos de la autobiografía actuales (Villanueva 1993; Pozuelo, 2006) insisten en la posibilidad de compatibilizar el carácter referencial del texto autobiográfico con su capacidad performativa, de autoconstrucción del Yo textual y trascendencia respecto al sujeto autor.

otro en la medida en que, como señala Loureiro, «toda autorreflexión supone una duplicación del yo que pasa inevitablemente por el otro» (2001: 145). En el caso de las tecnologías de escritura del Yo, es una relación ética entre el parrhesiastés y el lector de esa *parrhesia*, como por ejemplo el receptor de una epístola. En el caso de la autobiografía una relación ética entre el autobiógrafo —en cualquiera de sus formatos— y el lector.

Además del aspecto ético, merece la pena acercarse a la concepción foucaultiana de la *parrhesia* en relación con lo retórico. Como se destacaba líneas atrás, Foucault entiende la *parrhesia* como lo contrario a la retórica, pero no por el hecho de no constituirse como una técnica, algo que sí es, sino porque la retórica «no determina en modo alguno las relaciones entre quien habla y lo que dice» (2010: 32). La ausencia de ese compromiso determinaba, entonces, la diferencia entre *parrhesia* y la retórica. Loureiro, de una forma parecida, supera la concepción demaniana de la autobiografía, que concibe lo retórico como anulador de referencialidad autobiográfica, y privilegia el acto performativo, ético, del decir verdad dirigido al otro. Se podría decir, en este sentido, que tanto como Loureiro como Foucault interpretan que el elemento diferenciador de la escritura autobiográfica en un caso, y de la escritura parrhesística por otro, es precisamente ese contrato, ese compromiso, que lo hace elevarse por encima del mero arte, de la mera regla retórica. Y, al mismo tiempo, ambos van más allá de Lejeune al centrar la responsabilidad del acto autobiográfico no en el lector —como hacía Lejeune— sino en el autor, que tiene un contrato consigo mismo a la hora de desarrollar un decir ético (Loureiro, 2001: 141). Ese «decir ético» de Loureiro está en total consonancia con el «decir veraz» que Foucault destacaba (2010: 17) a partir del *ethos* de las técnicas de sí, y por ello resulta de interés el papel de estas tecnologías del Yo en el desarrollo de lo autobiográfico.

2.8. Una comparación literal entre las aportaciones del último Foucault y las ideas de los teóricos de la autobiografía más recientes carece de sentido, toda vez que entre las tecnologías del Yo de la época clásica y la escritura autobiografía media algo fundamental: la publicación. Cuando tanto Lejeune como Loureiro se refieren a las relaciones entre el autor de la autobiografía y lector, están teorizando sobre el fenómeno de la publicación, porque solo en ese contexto tiene sentido tratar estas relaciones. Foucault, sin embargo, se sitúa en una época en la que ni siquiera el objeto libro guarda equivalencias con su concepción moderna, de tal manera que la relación que existe entre el parrhesiastés y el lector de la *parrhesia*, cuando hablamos de tecnologías de escritura, es puramente privada —como en la epístola o en la transmisión de los *hypomnemata*—. Por ello estas líneas no tienen como objetivo una comparación rigurosa entre los planteamientos citados; por el contrario, solo pretenden establecer

un paralelismo entre la lógica del autor de la *parrhesia* y el autor de la autobiografía, en tanto que ambas se construyen a partir de un compromiso de verdad. A partir de este concepto puede encontrarse un precedente claro en las tecnologías mencionadas por Foucault y la autobiografía moderna, y el análisis de algunos ejemplos de las primeras, como se hará a continuación, puede dejar constancia de ello.

3. Precedentes de la escritura autobiográfica: dos ejemplos de tecnologías del Yo

3.1. Las tecnologías del Yo que destaca Foucault se desarrollan sobre todo en los siglos I y II después de Cristo, en el contexto grecorromano. Aunque se suele relacionar la cultura de esta época con la aristocracia, la inquietud de sí a la que se acerca Foucault no es patrimonio exclusivo de las capas altas de la sociedad, sino que también existe un interés bastante extendido en una población que, al margen de las clases más bajas y los esclavos, es generalmente «muy cultivada en comparación con lo que se conoció en Europa hasta el siglo XIX» (2005: 118). La inquietud de sí en las clases menos favorecidas, eso sí, se relacionaba frecuentemente con el funcionamiento de grupos religiosos, «organizados alrededor de cultos definidos, con procedimientos a menudo ritualizados» (2005: 118). Se podría decir que se practicaban al calor de cierta colectividad, mientras que había otro tipo de prácticas más sofisticadas, elaboradas y cultivadas y, sobre todo, más individuales y personales, que se llevaban a cabo por individuos pertenecientes a la aristocracia. Como advierte Foucault, esta diferenciación no es tan simple, pero lo cierto es que el paso de estas prácticas de lo público a lo privado —relacionando esto con lo individual y, sobre todo, personal— permite localizar una serie de textos que pueden funcionar como precedente de lo autobiográfico. Entre esos textos, Foucault destaca dos formas muy interesantes para nuestro estudio: los *hypomnemata* y las epístolas morales.

3.2. ¿Qué son los *hypomnemata*? Foucault los define como cuadernos de anotaciones personales. En un sentido técnico, «podían ser libros de contabilidad, registros públicos, cuadernos individuales que servían de ayuda-memoria» (1999: 292). Los *hypomnemata*, sin embargo, no recogen solamente anotaciones que huyen del olvido, sino que, como señala Foucault, y esto es lo que le resulta interesante, constituyen «un marco para ejercicios que hay que efectuar con frecuencia: leer, releer, meditar, conversar consigo mismo» (1999: 293). Su uso como libros de vida se generaliza entre las clases cultas, y aparecen *hypomnemata* en donde se ingresan citas, fragmentos de libros, reflexiones sobre las acciones y los

pensamientos cotidianos, hasta representar, en última instancia, una forma de subjetivación del discurso. Los *hypomnemata*, en este sentido, se convierten en un medio excelente para el establecimiento de la relación de uno consigo mismo. Ahora bien, el desarrollo de estos textos implica una paradoja que Foucault se plantea y a la que intenta responder: si los *hypomnemata* se construyen a partir de discursos aparentemente atemporales e inconexos —no hay que olvidar que son anotaciones personales sin un plan establecido—, ¿cómo se constituyen en medios de reproducción del sujeto, en tecnologías del Yo? (1999: 294). Para responder a esto, Foucault intenta desarrollar su naturaleza textual. Si bien asume la dispersión natural de los *hypomnemata*, encuentra otros elementos que homogeneizan el discurso encontrado en tales textos: en primer lugar, su escritura se conforma como una práctica regulada y voluntaria de la disparidad, como una elección de elementos heterogéneos. Dentro del caos mediante el que se dejan gobernar estos textos, Foucault encuentra, entonces, un «arte de la verdad inconexa» (1999: 295). En segundo lugar, este condicionamiento no excluye necesariamente la unificación. Esta, sin embargo, no se efectúa a partir de la composición de un conjunto, sino que, según Foucault, se produce como resultado de dos acciones: escribir las anotaciones de los *hypomnemata*, por un lado, y consultar estas anotaciones —y por tanto su lectura y relectura—, por otro. En la conjunción de estas dos actividades, Foucault cree que el autor de los *hypomnemata* constituye un cuerpo y cita a Séneca para demostrarlo¹⁰: *quicquid lectione collectum est, stilus redigat in corpus* (1999: 296). Se trata, entonces, de que «el escritor constituya su propia identidad a través de esta recolección de cosas dichas» (1999: 296). Aquí, en este preciso momento, es cuando Foucault está legitimando a Lejeune. El autor de la *hypomnemata* puede construir su propia identidad en el texto, y, citando a Séneca de nuevo, Foucault completa su hipótesis:

Lo que es preciso constituir en lo que uno escribe es su propia alma [...]. Mediante el juego de las lecturas escogidas y de la escritura asimilativa, debe poder formarse una identidad a través de la cual se lea toda una genealogía espiritual. (2009: 297)

Los *hypomnemata*, por tanto, entre los que Foucault cita los de Séneca o Flavio Arrano, guardan una gran semejanza con la práctica del moderno diario personal. El propio Foucault trata de aclarar que no deben ser considerados diarios exactamente, en tanto que no construyen un relato de sí mismo ni tienen como objetivo recoger las confesiones del autor; por el contrario, el movimiento es el opuesto: no se trata de decir lo no dicho sino «captar lo ya dicho; reunir lo que se ha podido oír o leer, y con un fin, que es nada menos que la constitución de sí» (1999: 293). Sin embargo, se le puede replicar a Foucault que muchos de los diaristas modernos —caso de Pavese, caso de Gombrowicz en algunos aspectos— tienen como empresa

NOTAS

10 | Pierre Hadot matiza el pensamiento de Foucault respecto a los *hypomnemata*. Sin espacio para desarrollar su posición, es interesante destacar lo siguiente: «Eso que Foucault denomina las “prácticas del yo” de los estoicos y también de los platónicos corresponde ciertamente a un proceso de conversión del yo: uno se despoja de toda exterioridad, del apego pasional a los objetos exteriores y a los placeres que estos pueden proporcionar, se observa a sí mismo para ver si está progresando en este ejercicio, intenta ser dueño y señor de sí mismo, poseerse a sí mismo, encontrar la felicidad en la libertad e independencia interior. Estoy de acuerdo con todos estos puntos. Pero pienso que tal proceso de interiorización está inseparablemente unido a otro proceso gracias al cual uno se eleva a un nivel psíquico superior en el que encuentra otro tipo de exteriorización, otro tipo de relación con el exterior, una nueva manera de ser-en-el-mundo consistente en la toma de consciencia de uno mismo como parte de la Naturaleza, como parte de la Razón universal. Deja entonces de vivir en el mundo humano convencional y habitual para hacerlo en el mundo de la Naturaleza» (2006: 271-272). Sostiene así Hadot que la interiorización acontecida en los *hypomnemata* por el sujeto implica la superación del Yo, algo que puede resultar muy interesante a la hora de valorar las posibilidades literarias de estos textos.

precisamente esa, utilizar el diario como cuaderno de prácticas de lo dicho o lo escrito. A nuestro juicio, la diferencia entre los *hypomnemata* y el diario personal moderno habría que encontrarla más bien en las posibilidades literarias del segundo, en la medida en que se escribe en un contexto en donde puede ser publicado, y en la construcción de unos elementos —relato, como señala Foucault, pero también, por ejemplo, construcción de la intimidad— narrativos. Sin espacio para desarrollar esta cuestión, debe reconocerse en última instancia que son prácticas que tienen cierta familiaridad entre ellas, y que los *hypomnemata* se conforman, si se tiene en cuenta que los primeros diarios personales modernos no se localizan hasta los siglos XVI y XVII, como un precedente bastante cercano a pesar de la lejanía temporal. Se podría interpretar, en este sentido, que los *hypomnemata* demuestran que la práctica del describirse —a partir de la inquietud de sí— cotidianamente, una práctica por tanto muy cercana a lo autobiográfico, no es patrimonio exclusivo de la modernidad.

3.3. La epístola, segunda tecnología en la que Foucault se detiene, guarda muchas semejanzas con los *hypomnemata*. Para empezar, el envío de la epístola implica una práctica, un entrenamiento de la escritura cotidiana. El autor desarrolla los pensamientos y las reflexiones diarias y, sobre todo, da cuenta de lo sucedido en un periodo temporal determinado. Como ocurre con los *hypomnemata*, el autor se autoconstruye en el texto mediante una práctica regida también por la inquietud de sí. Ahora bien, dicho lo anterior, la correspondencia no debe ser considerada solo como simple prolongación de la práctica de los *hypomnemata*. En la medida en que el autor de la epístola se dirige a alguien determinado, receptor concreto e individualizado, Foucault señala que el primero se hace presente ante el segundo: presente, no solo por las informaciones que le da sobre su vida; «presente con una especie de presencia inmediata y casi física» (1999: 299). A diferencia de los *hypomnemata*, por tanto, la introspección que el autor efectúa no tiene una naturaleza autorreferencial, sino de apertura al otro. Esto, sin embargo, y probablemente se trate de lo más interesante, no impide que, como señala Foucault, «los primeros desarrollos históricos del relato de sí se pueden encontrar del lado de la correspondencia» (1999: 301), antes que en los *hypomnemata*. Así, en las cartas de Séneca con Lucilio o en las de Marco Aurelio con Frontón se descubre un relato en el que prima la relación del autor consigo mismo. En *Tecnologías del yo*, Foucault (1990: 63) escoge una carta de Marco Aurelio a Marco Cornelio Frontón:

Saludos, mi más dulce maestro: Estamos bien. Me desperté algo tarde debido a un leve resfriado que ahora parece haber disminuido. Desde las cinco de la madrugada hasta las nueve me dediqué, en parte, a leer algo de la *Agricultura* de Catón, y, en parte, a escribir, gracias al cielo,

un poco menos miserablemente que ayer. [...] Después de haberme calmado la garganta fui a ver a mi padre y le ayudé en el sacrificio. A continuación fuimos a almorzar. ¿Qué crees que comí? Un poquitín de pan, a pesar de ver a otros devorar habichuelas, cebollas y arenques llenos de huevas. [...] Después de las seis de la tarde volvimos a casa. Trabajé poco y, además, sin rumbo alguno. Luego tuve una larga conversación con mi madre mientras ella estaba sentada en la cama. [...] Así, cenamos tras habernos bañado en el lagar. No quiero decir que nos bañáramos en el lagar, sino que una vez que nos hubimos bañado, cenamos allí y disfrutamos escuchando bromear a los patanes. Al volver, y antes de darme la vuelta para empezar a roncar, cumplo mi tarea y le doy a mi maestro más querido un relato de lo que he hecho durante el día, y aunque pudiera echarlo más de menos, no podría sufrir más por desperdiciar sus enseñanzas.

Como puede verse, a pesar de tratarse de un escrito epistolar, el tono con el que Marco Aurelio se dirige a Marco Frontón es el propio de un diario personal. El autor repasa el día vivido y reflexiona acerca de sus acciones a lo largo del mismo. Es una clara muestra de un relato de sí mucho más completo que el que se puede encontrar en los *hypomnemata*. En las relaciones entre autobiografía, diario personal y carta, además, no debe olvidarse que las *Confesiones* de San Agustín tienen una naturaleza epistolar, toda vez que están dirigidas a un emisor identificado con Dios, y que diarios de carácter más moderno como el *Diario para Stella*, de Jonathan Swift, o en pasajes del *Diario* de Ana Frank, el texto toma la estructura formal de la epístola, hecho que desvela la proximidad entre ambos modos de escritura. Por no hablar de la conocida fórmula empleada para iniciar el diario clásico: «Querido diario», que es una fórmula de raigambre epistolar. En definitiva, pueden encontrarse numerosos ejemplos en las cartas de estos siglos I y II d. C. que inducen a pensar en la epístola como plataforma para la autoconstitución del sujeto, como tecnología del Yo.

3.4. Se sabe que Foucault tenía previsto continuar y profundizar en el estudio de las llamadas tecnologías del Yo¹¹. Su muerte en 1984 le impidió proseguir esta línea de investigación que, tarde o temprano, le hubiera conducido al análisis de las escrituras autobiográficas modernas, tal y como se colige de muchas de sus declaraciones¹². Pese a ello, y como se ha tratado de demostrar en estas páginas, tanto en su última obra investigadora como en los volúmenes que recogen sus clases pueden hallarse multitud de reflexiones que contribuyen a una consideración particular de lo autobiográfico. Esta consideración se puede resumir en la sencilla idea de que, para el estudioso del texto autobiográfico, no debería bastar con analizar las obras propias de la modernidad, como si nadie se hubiese preocupado por el Yo antes de Montaigne. Si algo demuestra Foucault, es que las prácticas de sí tienen una larga tradición en la cultura occidental y que los textos de un Séneca o un Marco Aurelio son de una modernidad extraordinaria. Con esta aproximación a formas como los *hypomnemata* o las epístolas

NOTAS

11 | Gros, a este respecto, señala que «Foucault tenía el proyecto de publicar una recopilación de artículos dedicados a las prácticas de sí» (2005: 335).

12 | Un autor como Philippe Ariès también se ha detenido en las relaciones de la obra foucaultiana con la autobiografía (2004), si bien el enfoque es muy distinto al presentado en este artículo.

clásicas, en el presente artículo se ha tratado de reivindicar este posicionamiento foucaultiano a fin de aportar un grano de arena a la teoría sobre escritura autobiográfica.

Bibliografía citada

- ALBERCA, M. (2009): «Es peligroso asomarse (al interior). Autobiografía vs. Antificción», *Rapsoda. Revista de Literatura*, 1, 1-24.
- ARTIÈRES, P. (2004): «Le pouvoir d'écriture: Foucault et l'autobiographie» en Artières, P. (ed.), *Michel Foucault, la littérature et les arts*, Paris: Kimé, 71-85.
- BARTHES, R. (1978): *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona: Kairós.
- BARTHES, R. (2010): «La muerte del autor» en Araujo, N. y Delgado, T. (eds.), *Textos de teorías y críticas literarias*, Barcelona: Anthropos, 221-224.
- CAMPILLO, A. (2002): «El "sueño antropológico" y la historia de la subjetividad» en Prior Olmos, A. (ed.), *Nuevos métodos en ciencias humanas*, Barcelona: Anthropos, 61-80.
- CASTRO, E. (2013): «Olvidar a Althusser», Castra Castro, [20/01/2017], <<http://castracastro.blogspot.com.es/2013/10/olvidar-althusser.html>>
- FOUCAULT, M. (1968): *Las palabras y las cosas*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- FOUCAULT, M. (1988): *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Valencia: Pre-Textos.
- FOUCAULT, M. (1990): *Tecnologías del yo*, Barcelona: Paidós.
- FOUCAULT, M. (1994a): *Dits et écrits II*, París: Gallimard.
- FOUCAULT, M. (1994b): *Dits et écrits IV*, París: Gallimard.
- FOUCAULT, M. (1996): *De lenguaje y literatura*, Barcelona: Paidós.
- FOUCAULT, M. (1998): *Historia de la sexualidad I*, Madrid: Siglo XXI.
- FOUCAULT, M. (1999): *Estética, ética y hermenéutica*, Barcelona: Paidós.
- FOUCAULT, M. (2000): *El pensamiento del afuera*, Valencia: Pre-Textos.
- FOUCAULT, M. (2005): *La hermenéutica del sujeto*, Madrid: Akal.
- FOUCAULT, M. (2009): *El gobierno de sí y de los otros*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- FOUCAULT, M. (2010a): *El coraje de la verdad*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- FOUCAULT, M. (2010b): «¿Qué es un autor?» en Araujo, N. y Delgado, T. (eds.), *Textos de teorías y críticas literarias*, Barcelona: Anthropos, 227-248.
- GONZÁLEZ BLANCO, A. (2006): *El logo doble, el pensamiento estético-literario de Michel Foucault*, Granada: Universidad de Granada.
- GROS, F. (2005): «Situación del curso» en Foucault, M., *La hermenéutica del sujeto*, Madrid: Akal, 467-503.
- GROS, F. (2010): «Situación del curso» en Foucault, M., *El coraje de la verdad*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 351-366.
- HADOT, P. (2006): *Ejercicios espirituales y filosofía antigua*, Madrid: Siruela.
- LEJEUNE, P. (1994): *El pacto autobiográfico*, Madrid: Megazul.
- LOUREIRO, A. (2001): «Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible», *Anales de literatura española*, 14, 135-150.
- MAN, P. (1991): «La autobiografía como des-figuración», *Anthropos*, 29, 113-118.
- POPPER K. y ECCLES, J. C. (1993): *El yo y su cerebro*, Barcelona: Labor.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (2006): *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona: Crítica.
- SÉNECA, L. (1986): *Epístolas morales a Lucilio*, Madrid: Gredos.
- VILLANUEVA, D. (1993), «Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía» en Romera Castillo, J., Yllera, A., García-Page, M. y Calvet, R. (ed.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, Madrid: Visor, 15-32.

EL ANIMAL BIOGRÁFICO

Julieta Yelin

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades, CONICET-UNR



Resumen || El presente artículo parte de una pregunta aparentemente impertinente: ¿por qué los animales no tienen biografía? La respuesta parece evidente: no participando del *bíos*, difícilmente podrían convocar la *grafía*; una vida sin palabras —sin historia, sin muerte, sin política— no solicitaría —ni ameritaría— un relato. ¿A quién podría interesarle la vida de un pollo industrial, criado bajo lámparas, hacinado, alimentado incesantemente, privado del sueño hasta el momento de ser desangrado por una máquina? ¿Es eso acaso una vida? ¿Y quién podría escribirla? Con todo, el interrogante suscita algunas reflexiones e ilumina aspectos de la narración biográfica que, analizados desde una perspectiva antropocéntrica, permanecen en la sombra; en primer lugar, el prejuicio de que *bíos* y *zoé* son zonas discernibles en el ser humano y, por tanto, en su relato *biográfico*. El trabajo apunta, así, a examinar la imposibilidad de la biografía animal con la intuición de que en ella se exhibe la callada insistencia de la zoografía humana.

Palabras clave || Biografía | Animal | Vida | Literatura

Abstract || This article starts from an apparently incongruous question: Why do animals not have biography? The answer seems self-evident: not participating in the *bíos*, they could not summon a *graphy*; a speechless life—without history, death, or politics—does not request—nor deserve—a story. Who would care about the life of an industrial chicken, raised under lamps, stacked, endlessly fed, deprived of sleep until the moment it is bled by a machine? Is that a life? If so, who could describe it? The initial question nonetheless triggers some considerations and sheds light on certain aspects of the biographical narrative that, analyzed from an anthropocentric perspective, remain in the shadows such as the prejudice that *bíos* and *zoé* are different aspects of human beings, and hence of their *biographical* story. This paper thus aims to examine the impossibility of an animal biography, sensing that in it the silent insistence of human zoography is portrayed.

Keywords || Biography | Animal | Life | Literature

Resum || El present article parteix d'una pregunta aparentment impertinent: per què els animals no tenen biografia? La resposta sembla evident: no participant del *bíos*, difícilment podrien convocar la *grafía*; una vida sense paraules —sense història, sense mort, sense política— no sol·licitaria —ni meritaria— un relat. A qui podria interessar-li la vida d'un pollastre industrial, criat baix llums, amuntegat, alimentat incessantment, privat del son fins al moment de ser dessagnat per una màquina? Es això vida? I qui podria escriure-la? Amb tot, l'interrogant suscita algunes reflexions i il·lumina aspectes de la narració biogràfica que, analitzats des d'una perspectiva antropocèntrica, romanen a l'ombra; en primer lloc, el prejudici de que *bíos* y *zoé* són zones discernibles en l'esser humà i, per tant, en el seu relat biogràfic. El treball, així, examina la impossibilitat de la biografia animal, amb la intuïció que en ella s'exhibeix la silenciosa insistència de la zoografia humana.

Paraules clau || Biografia | Animal | Biopolítica | Vida | Literatura

El que desconozca semejante materia, jamás podrá darse cuenta de las muchas y muy trágicas cosas que pueden acontecerle a una gallina. Nace de un huevo y por algunas semanas, no es sino un montoncito de pelusas, como las que aparecen en las tarjetas de Pascua de Resurrección, para luego transformarse en algo horriblemente desplumado, que devora formidables cantidades de maíz y alimento, que ha costado sacrificios al dueño de casa, se contagia de moquillo, de cólera y otros males, permanece por momentos mirando con estupidez al sol, se enferma y muere. Unas cuantas gallinas y de vez en vez un gallo, procuran seguir los misteriosos designios de Dios y luchan por arribar a la madurez. Las gallinas ponen nuevos huevos, de los cuales nacen otros tantos polluelos y la melancólica historia se repite. Es algo increíblemente complicado. La mayoría de los filósofos deben haber sido producidos en criaderos de gallinas.

Sherwood Anderson. «La victoria del huevo»

NOTAS

1 | Este trabajo es fruto de una invitación a participar del coloquio *Un arte vulnerable. La biografía como forma*, organizado por el Centro de Estudios de Literatura Argentina y el Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. El encuentro se realizó en la ciudad de Rosario los días 11 y 12 de noviembre de 2016.

2 | «El hecho de que el *bíos*, la vida —quiero decir: la manera como el mundo se nos presenta en el transcurso de nuestra existencia—, sea una prueba, debe entenderse en dos sentidos. Prueba en el sentido de experiencia; es decir que el mundo se conoce como aquello a través de lo cual hacemos la experiencia de nosotros mismos. Y además, prueba en el sentido de que este mundo, este *bíos*, es también un ejercicio, es decir, aquello a partir de lo cual, a través de lo cual, a pesar de o gracias a lo cual vamos formarnos, transformarnos, encaminarnos hacia una meta o una salvación, marchar hacia nuestra propia perfección» (Foucault, 2005: 454).

1. Mundografías

¿Existen las biografías de animales? La pregunta, aunque sugestiva, se revela de inmediato impertinente¹: si se lo considera un momento salta a la vista que las biografías de animales no existen, y más aún, que no pueden existir. ¿Por qué? Sencillamente porque los animales, no participando del *bíos*, difícilmente podrían convocar la *grafía* o, dicho de otro modo, porque una vida sin palabras no parece solicitar —ni merecer— un relato. Entre *bíos* y *grafía* se establecería, así, una relación de mutua necesidad: el *bíos*, la vida que debe ser protegida, lo sería precisamente por su capacidad de ponerle palabras a su existencia, por saber y poder defenderla; esto es, por su carnadura política, por su historicidad —¿qué es una biografía sino el despliegue narrativo de una subjetividad en el tiempo?—, por su estar instalada dentro del lenguaje verbal y dar testimonio de ello; por su potencial, dirá Michel Foucault, de asumir «la forma de una prueba de sí» (2005: 454). Prueba reflexiva que en el hilo del pensamiento foucaultiano es también prueba del mundo. El *bíos*, dijo en uno de los últimos cursos que dictó, es «la manera como el mundo se nos presenta inmediatamente en el transcurso de nuestra existencia»². El mundo puede ser pensado, así, como un efecto del *bíos* —en tanto este último es su condición de posibilidad— y las biografías como una suerte de mundografías: testimonios de aquellos que tienen mundo.

Sabemos que en el corpus del pensamiento filosófico occidental acerca de los animales estos han sido —y en gran medida siguen siendo, sea cual fuere la imagen a la que cada pensador haya acudido para caracterizarlos— los «pobres de mundo»: no pueden acceder a una realidad humana —la de las cosas en tanto tales,

dirá Heidegger— porque están atrapados dentro de sí, aturcidos, perplejos, inmersos en un medio ambiente que no es cabalmente un mundo sino más bien un conjunto de señales perceptibles por sus sentidos. Su vida es así definida por aquello que les falta: lenguaje, razón, alma, espíritu, inteligencia, sensibilidad, mente. No tiene demasiada importancia, en realidad, la naturaleza del atributo ausente, lo relevante es que este imprime en el animal la marca de una identidad incompleta, una seña que define de modo indubitable su vivir —que lo caracteriza, en definitiva, como un sinvivir—. Y sin embargo, la relación entre animal y mundo que Heidegger intentó circunscribir está cargada de ambigüedad: los animales no tienen acceso al mundo pero tampoco permanecen completamente ajenos a él; para ellos el ente, según la fórmula heideggeriana, está abierto al tiempo que es inaccesible³. Están en el mundo en un modo que es caracterizado, en oposición al *Dasein* humano, como un no-estar.

Esta ambigüedad constitutiva ha sido crucial para el devenir filosófico y literario de las concepciones y representaciones de los animales; y, por supuesto, se vuelve muy relevante si el objetivo es analizar las posibilidades de una biografía animal, es decir, las chances que tiene el animal —un animal— de que su vida se enclave en el mundo o, más concretamente, alcance cierta dignidad literaria. De que su vida, en definitiva, se deslinde de la figura homogeneizadora del animal —singular generalizador que niega la múltiple y heterogénea configuración de la vida animal no humana—⁴, así como también de las fronteras que la separan de la vida de los animales humanos. Tan grande es, en efecto, el peso de la ambigüedad heideggeriana sobre la espalda del imaginario animal que la crítica ha llegado a imaginar un género biográfico para los objetos inertes⁵ pero no ha considerado la posibilidad de que alguien le dé forma narrativa a las vidas pobres y aturcidas de los animales. Tal vez porque darle vida a las cosas, estudiar las interrelaciones que establecen con su medio, sea —al menos hasta el momento— menos problemático, si se tienen en cuenta los efectos que puede producir sobre la definiciones éticas y políticas de nuestras sociedades, que llevar adelante una exploración acerca de la vida de los animales⁶.

Entonces, para empezar, los animales no son biografiables porque, aunque es imposible negar que tengan una vida, esta no ha sido conceptualizada como *bíos*. Tienen, según una línea filosófica enraizada en el pensamiento antiguo, *zoé*: un término que para los griegos se refería al simple hecho de vivir, a aquello que es común a todos los seres vivos (Agamben, 1998: 9); es decir, tienen una vida desnuda, sin vestidura, o mejor: no investida. Más allá de las controversias que puedan existir en torno de la pertinencia de una distinción entre el ámbito del *bíos* —vida cualificada— y el de la *zoé* —vida sacrificable— cuando se piensa lo humano⁷, es indudable que los animales permanecen fuera de la zona de protección política.

NOTAS

3 | «El estatuto ontológico del medio animal puede ser definido así: está *offen* (abierto) pero no *offenbar* (desvelado, literalmente abrible). El ente, para el animal, está abierto pero no es accesible; es decir, está abierto en una inaccesibilidad y una opacidad, o sea, de algún modo, en una no-relación. Esta apertura sin desvelamiento define la pobreza de mundo que caracteriza al animal con respecto a la formación de mundo que caracteriza a lo humano. El animal no está simplemente privado de mundo porque, en tanto que está abierto en el aturdimiento, debe —a diferencia de la piedra, privada de mundo— prescindir de él, carecer de él (*entbehren*); es decir, puede estar determinado en su ser por una pobreza y una falta» (Agamben, 2005: 72).

4 | «Más allá del borde *supuestamente* humano, más allá de él pero en absoluto en un solo borde opuesto, en (el) lugar de “El Animal” o de “La-Vida-Animal”, ya hay ahí una multiplicidad heterogénea de seres vivos, más concretamente (pues decir “seres vivos” es ya decir demasiado o no lo bastante), una multiplicidad de organizaciones de relaciones entre lo vivo y lo muerto, unas relaciones de organización y desorganización entre unos reinos cada vez más difíciles de disociar dentro de las figuras de lo orgánico y lo inorgánico, de la vida y/o de la muerte. A la vez íntimas y abisales, esas relaciones no son nunca completamente objetivables. No dejan lugar a ninguna exterioridad simple de un término con relación al otro. Se sigue de ahí que jamás tendremos el derecho de considerar a los animales como las especies de un género que se llamaría El Animal, el animal en general» (Derrida, 2008: 47-48).

¿Cómo esas vidas desprovistas de valor político podrían merecer un relato, una historia? ¿A quién podría interesarle la vida de un pollo que es criado con luz artificial día y noche, y que es alimentado de modo incesante, casi sin dormir, hasta el momento en que puede ser degollado y desangrado? ¿Es eso acaso una vida? ¿Y quién podría escribirla?

Es raro encontrar, recorriendo el corpus de la llamada zooliteratura⁸, experimentos narrativos cuyo objetivo último sea contar la vida de un animal. Se objetará que hay narraciones, sobre todo en la tradición moderna anglosajona, en las que prima un interés etológico, la voluntad de examinar y representar la sensibilidad y el comportamiento de los animales anclándose en un individuo en concreto, casi siempre en una mascota: un perro, un gato. En todas ellas, sin embargo, los animales acaban siendo una excusa para hablar de una vida considerada más valiosa —más compleja, más emotiva, más interesante—; la de la poeta Elisabeth Barrett en *Flush* de Virginia Woolf, la del propio John Ackerley en su *My dog Tulip* o en *We think the World of You*, la de Elisabeth Von Arnim en *All the Dogs of My Life*, la de Doris Lessing en *Particular Cats*, *Rufus the Survivor* y *The Old Age of El Magnifico*⁹. No es mi intención minusvalorar los evidentes méritos literarios de estas novelas, simplemente quisiera señalar que en ellas los animales son utilizados —de un modo no muy diverso que en las industrias alimenticia y textil— como materia prima para la elaboración de un producto más sofisticado; por lo general, como terreno para la experimentación con nuevas técnicas de representación de la conciencia —en Woolf esto es especialmente perceptible— o como coartada del amor narcisista, encontrando en el afecto animal, como señalé en otra ocasión, un sentimiento constante, no sujeto a los vaivenes del otro; un amor que es, en definitiva, un subterfugio para la poetización del amor propio (Yelin, 2010: 93)¹⁰. Se produce así un deslizamiento desde el relato biográfico al autobiográfico, como si la intención etológica inicial, esbozada en los títulos de los textos —retratar al perro, indagar el comportamiento del gato, contar sus recorridos vitales— se viera fatalmente oscurecida por la sombra del yo, que crece con el correr de las páginas hasta ocupar, finalmente, todo el espacio. La vida del animal, su existencia corpórea, la huella que imprime su presencia en el mundo pasa así a un segundo plano y se convierte, en la imaginación del lector, en una imagen vaporosa, la evocación de una fantasmagoría afectiva de la vida humana. La única capaz de dar y hacer, según la fórmula foucaultiana, una prueba de sí.

Es decir, que la cualidad de vidas sacrificables se puede aplicar a los animales en todas sus dimensiones, desde la estrictamente material —la carne que comemos, la piel con la que nos vestimos, los organismos con los que experimentamos— hasta la conceptual, simbólica o imaginaria: las concepciones y figuraciones que producimos y consumimos. Y es probable que el segundo sacrificio

NOTAS

5 | Hay, sin ir más lejos, un artículo de un número reciente de la revista *Critique* dedicado al asunto: se trata de «Vies des objets. Sur quelques usages de la biographie pour comprendre les technosciences». Allí Bernardette Bensaude-Vincent argumenta que el género biográfico, frecuentemente utilizado para poner de relieve la dimensión social y cultural de las ciencias mediante la narración de las vidas de sabios e inventores, podría ser aplicado también a los resultados de la tarea de dichos hombres. «La narration biographique a, de fait, été utilisée dans quelques publications récentes pour décrire la trajectoire d'objets depuis leur conception en laboratoire jusqu'à leur disparition. L'extension du genre biographique aux objets s'inscrit dans un nouveau courant d'étude des sciences es des techniques fortement inspiré de l'anthropologie sociale : à la suite du recentrage sur les pratiques (*practical turn*) au cours des dernières décennies du XX^e siècle, l'attention se concentre désormais sur les artefacts, instruments, machines ou systèmes, au point que Peter-Paul Verbeek, philosophe des techniques, proclame un «tournant vers les choses» (*thingly turn*)» (588-89).

6 | Aunque, ciertamente, los avances y las reflexiones en torno de la inteligencia artificial atacan también, desde otro flanco, los argumentos defensivos de los discursos humanistas. El descentramiento de lo humano a través de su imbricación en redes técnicas, médicas, informáticas y económicas es un dato imposible de negar y que exige «un nuevo modo de pensamiento que supere las fantasías y represiones, los protocolos filosóficos y las evasiones del humanismo en tanto fenómeno histórico específico» (Wolfe, 2010: XVI).

dependa directamente del primero: las vidas de los animales no son biografiables tal y como han sido imaginadas en nuestras sociedades; las mismas que, por otra parte, alimentaron y cristalizaron el género biográfico, ese gran productor de vidas protegidas. ¿No cabe preguntarse, por tanto, si la explotación literaria del animal —en su modalidad metafórica, alegórica o intimista— no irá menguando al ritmo de las transformaciones concretas de las relaciones entre hombre y animal en un futuro no muy lejano? ¿No se irán transformando también, al mismo ritmo, las formas de representación humana de las escrituras biográficas? ¿Cómo se pensará y representará la vida humana una vez que se haya deconstruido de modo efectivo la oposición humano/animal, dando lugar a una infinita cantidad de zonas de contacto, continuidades, solapamientos entre ambos términos?

Estas preguntas interpelan a numerosos críticos y escritores en la actualidad; también a una serie de pensadores que se inscriben en el campo de la filosofía posthumanista. Herederos de la tradición nietzscheana, entienden que es tarea urgente de la reflexión filosófica revisar los dispositivos y modos de jerarquización y exclusión a los que es sometida la noción de vida. Sólo así creen que será posible desplazar el eje antropocéntrico alrededor del cual gira aún hoy gran parte de la producción filosófica en Occidente¹¹. Aunque con herramientas y procedimientos específicos diversos, pensadores y artistas comparten la preocupación por una constelación de problemas que atañen directamente a las definiciones de la vida y, naturalmente, a las formas en que esta puede ser estudiada, comprendida, narrada: los procesos de subjetivación y desubjetivación; las relaciones entre la noción de animal no humano y la de animalidad humana; la tensión existente entre la concepción del cuerpo como propiedad e identidad y como materialidad radicalmente impersonal; la crítica al discurso humanista de la especie (Wolfe, 2003), con su correlato literario en la disolución de los géneros y, más aún, de las disciplinas artísticas; el inveterado desajuste, tan crucial para el trabajo biográfico, entre los hechos y la verdad. Se va esbozando así un nuevo paradigma —que da lugar, con el desarrollo teórico, a nuevas metodologías— para entender las relaciones entre ficción, pensamiento y vida. Sería temerario arriesgar un pronóstico sobre la suerte que correrán todas estas transformaciones; por el momento solo es posible afirmar que, en la contemporaneidad, pese a los valiosos aportes y desplazamientos metodológicos del pensamiento y las artes de cuño biocéntrico, el animal no tiene quien lo escriba.

2. Rostros

Es difícil saber si el resultado de un experimento como el que imaginamos podría tener algún interés literario. Y, sin embargo,

NOTAS

7 | Sobre este punto ver Borisonik y Beresñak (2012).

8 | Para una aproximación a la noción de zooliteratura ver Maciel (2008).

9 | Escribe Quentin Bell, refiriéndose a *Flush*, en su biografía de Virginia Woolf: «Le fascinaban los animales, pero su afecto era curioso y reservado. Quería saber qué sentía su perro [...] *Flush* no es tanto un libro de una amante de los perros como un libro de alguien a quien le hubiera encantado ser un perro [...] Su perro era la encarnación de su propio espíritu, no la mascota de un amo» (1972: 410). La traducción es nuestra.

10 | Algo semejante vienen denunciando en los últimos años aquellos filósofos que se inscriben en la nueva ola del pensamiento posthumanista cuando señalan que en Occidente las conceptualizaciones del animal han sido en la mayor parte de los casos —incluso en el de aquellos filósofos que transformaron de modo radical las concepciones precedentes acerca del animal, como el propio Heidegger—, subsidiarias de las de lo humano; que no ha habido ningún texto que asumiera como tarea urgente y prioritaria el estudio del particular modo de existencia del animal desde una perspectiva no-antropocéntrica. En otras palabras: que no se han cuestionado los dos principios básicos del antropocentrismo ontoteológico: que hombres y animales pueden ser clara y nítidamente distinguibles en su esencia y que es necesario trazar la línea que hace visible dicha distinción (Calarco, 2008: 30).

11 | «At stake rather is an effort to move beyond de reductive vision that we have inherited from the dominant

la pregunta insiste: si en el campo de las artes plásticas se vienen explorando desde hace ya más de dos décadas formas no antropocéntricas de aproximación a la animalidad en las que se establece un diálogo fluido con los avances en el campo del conocimiento científico y tecnológico¹², ¿por qué una gran parte de los escritores sigue insistiendo en elucubrar qué les dirían los animales si les hablaran o qué estarán pensando cuando los miran? Los ejemplos son numerosos: de la saga de Jack London a *Tombuctú* de Paul Auster o *King* de John Berger —curiosamente, unos de los pensadores más interesantes del lugar de los animales en la contemporaneidad—¹³, pasando por *Señor y perro* de Thomas Mann o, en el ámbito de la literatura latinoamericana, *Cecil*, de Manuel Mujica Láinez. En el caso de este último, a la humanización de la mascota se añade una taimada retórica autocelebratoria en la que el perro es testigo elocuente de la fascinante personalidad del escritor; lejos de cuestionar, interrogar, socavar los fundamentos de la condición humana, el animal es piedra de apoyo para su entronización. ¿Por qué será? ¿Por qué la literatura muestra una resistencia tan tenaz a experimentar con los animales, y sobre todo por qué, volviendo al asunto que nos convoca, las vidas de los animales no pueden ser contadas? ¿Por qué, en definitiva, no existe el género zoográfico?¹⁴

Primera posible respuesta —ya la adelantamos—: porque los animales no hablan. Esto admitiendo, como acabamos de hacerlo, que las biografías no cuentan *una vida* sino la vida de un hablante o, más precisamente, de un sujeto de lenguaje. Pero si el relato de la intimidad es siempre una invención, en tanto lo íntimo es, por definición, inaccesible —dice José Luis Pardo: «La intimidad es la animalidad específicamente humana» (1996: 42), es decir, aquello que hace al sujeto ser lo que es pero a lo que no tiene acceso; para usar la fórmula Heideggereana: una apertura a una animalidad constitutiva al tiempo que vedada—, entonces ¿no opera del mismo modo la ficción en la reconstrucción de la personalidad de María Antonieta que en la elucubración acerca del mundo interior de un perro callejero? ¿No es tarea similar la de retratar la desdichada vida sentimental de León Tolstoi que las penas de amor de la gata Sasha en *La gata* de Colette? No. En efecto, la naturaleza verbal del biografiado parece ser condición de posibilidad de la biografía. La subjetividad, entendida como efecto del lenguaje, y no la vida misma, son la meta final de la investigación detectivesca del biógrafo. Sin esa convención identitaria no hay biografía posible.

Segunda hipótesis: la biografía animal es imposible porque los animales no sufren. Pero ¿es posible seguir sosteniendo tal cosa? En uno de sus seminarios sobre la cuestión animal, Jacques Derrida recupera un interrogante del filósofo moral Jeremy Bentham, que se preguntó ya no si los animales son capaces de pensar,

NOTAS

philosophical tradition running from Aristotle and Descartes through Heidegger and Levinas. Such a transformation cannot be achieved in one go or by fiat. It is necessary to make use of the tools at our disposal and to develop them in such a way as to deepen the crisis of metaphysical anthropocentrism and push beyond the limits it has established for thought. In view of this task, the commitment to biological continuism we find in such thinkers as Darwin, Dawkins, and de Waal is an essential path for thought, inasmuch as it both decenters the human and offers the possibility of uncovering traits among animals that were long assumed to be the exclusive province of human beings. The *philosophical* task we are presented with in the face of such discoveries consists in marking and recording these ruptures within philosophical discourse and in extending and deepening them so as to displace the anthropocentric-epistemological thrust that has dominated and continues to dominate the overwhelming majority of philosophical inquiry» (Calarco, 2008: 63).

12 | Ver Broglio y Baker (2003, 2013).

13 | Ver el ensayo «Por qué miramos a los animales?» (Berger, 2001).

14 | Es sintomático que las experiencias literarias más interesantes en torno de la llamada «cuestión animal» se estén dando precisamente en la producción de aquellos escritores-artistas que establecen «puntos de conexión y fuga entre ficción y fotografías, imágenes, memorias, autobiografías, blogs, chats y correos electrónicos, así como con el ensayo y lo documental» (Garramuño, 2015: 13). Dos ejemplos prominentes

sino si los animales pueden experimentar la tristeza, el miedo, la desesperación: «¿Pueden sufrir?, preguntaba simplemente y de manera tan profunda Bentham» (2008: 44). La inquietud y la respuesta afirmativa indubitable —ni siquiera Descartes, recuerda Derrida, que comparó a los animales con autómatas, se atrevió a negar el sufrimiento animal— transforma radicalmente la escala de valores a la que son sometidos comúnmente los animales, y que regula la sempiterna comparación con los seres humanos, en la que los animales siempre pueden menos, hacen menos, en definitiva, son menos. Ese sufrimiento liga además a los animales con la muerte —aquí se podría entonces cuestionar otra respuesta, tal vez la más convincente de las que hemos examinado—: la que afirma que los animales no pueden ser biografiados porque no conocen la muerte, y sin muerte, es claro, se presenta el problema del tiempo abolido y, con él, la imposibilidad del relato¹⁵. Pero si los animales sufren y pueden experimentar la compasión es porque están, de algún modo, en contacto con la precariedad de la existencia; allí, en el sufrimiento, se aloja la forma más radical de pensar la finitud que compartimos con los animales (Derrida, 2008: 44). Los animales pueden, entonces, morir, y el sufrimiento es la prueba fehaciente de ello.

Pero el sufrimiento no es simplemente un poder, sino un poder de la impotencia: quien sufre es capaz de experimentar una forma sensible que necesita de una relación fluida con el otro. Así, preguntar si los animales sufren, además de producir un deslizamiento conceptual, nos introduce en una encrucijada ética —que Derrida caracteriza como una guerra a propósito de la piedad—¹⁶: ¿cuán pobres de mundo son los animales si tienen la capacidad de padecer no solo a causa de un daño infligido por otros sino también como forma de empatía por el sufrimiento ajeno? En este punto parece conveniente recordar dos axiomas levinasianos que continúan rigiendo en gran medida nuestro vínculo ético y político con los animales: 1. ningún animal no humano es capaz de dar una respuesta ética genuina a un Otro; y 2. los animales no humanos no son la clase de seres capaces de provocar una respuesta ética en los seres humanos. Para Levinas, el animal está privado de lo que Derrida llama el «heme aquí»: la posibilidad de responder y de autopresentarse, autoseñalarse, en fin, de autobiografiarse (133). El animal, en este sentido, no es nadie y, por tanto, solo podría ser biografiado a condición de ser convertido en alguien, es decir, mediante la elaboración de una ficción humanizante capaz de asignarle un rostro. Matthew Calarco, sin embargo, analiza las dos premisas levinasianas y en ellas encuentra, en lugar de una clausura conceptual, una apertura profundamente disruptiva: si lo humano es simplemente un nombre que designa a todo aquel que interrumpe mi egoísmo, entonces es evidente que no se trata de un concepto biológico ni antropológico

NOTAS

en el campo de la literatura latinoamericana son las obras del mexicano Mario Bellatin y el brasileño Nuno Ramos.

15 | «Por ello, es la muerte la que deconstruye la supuesta soberanía de la subjetividad, y es la muerte la que nos acomuna con el resto de los vivientes, entre ellos, los animales. El denodado esfuerzo de Heidegger por demostrar que ‘el animal no muere’ tal debe ser pensado también en ese sentido, en el de seguir conservando para el existente humano un cierto privilegio ‘separador’ con respecto al resto de los vivientes» (Cragolini, 2014: 13).

16 | «Esta guerra no tiene edad, sin duda, pero he aquí mi hipótesis: atraviesa una fase crítica. La atravesamos y estamos atravesados por ella. Pensar esta guerra en la que estamos inmersos no es solamente un deber, una responsabilidad, una obligación; es también una necesidad, una constricción a la cual, por las buenas o por las malas, directa o indirectamente, nadie podría sustraerse, y hoy menos que nunca. Y digo “pensar” esta guerra porque creo que se trata en ella de lo que llamamos “pensar”» (Derrida, 2008: 45).

sino de una categoría de raigambre ética; en consecuencia, podría extenderse a todos aquellos seres —sean de la clase que fueren— que pongan mi egoísmo en cuestión (65). Así, el foco no estaría puesto en la identidad de los «otros» posibles sino en la naturaleza de la relación que con ellos se establece. En el ensayo «¿Es fundamental la ontología?», Levinas parece advertir esta extraña deriva de su propio pensamiento cuando se pregunta si es posible que las cosas adquieran, por medio de la práctica artística, un rostro, es decir, la condición para la emergencia de una conciencia moral:

¿No es el arte la actividad que otorga un rostro a las cosas? La fachada de una casa, ¿no es una casa que nos mira? El análisis realizado hasta aquí es insuficiente para responder a estas preguntas. En todo caso, nos preguntamos si no sucede acaso que, en el arte, el tenor impersonal del ritmo, fascinante y mágico, sustituye a la socialidad, al rostro, al habla. (Levinas, 2001: 23)

La pregunta de Levinas es nodal para pensar el problema que nos ocupa: ¿puede la narración biográfica disolver, con su ritmo impersonal, la frontera imaginaria levantada entre *bíos* y *zoé*, y así encontrar el modo de contar la vida de cualquier viviente, la vida como potencia, como inmanencia, *una vida*?¹⁷ ¿Puede poner en escena la pregunta acerca de cuándo una cabeza puede empezar a ser considerada un rostro; indagar la improbable existencia de un rasgo decisivo, determinante? ¿Estará reservada al género biográfico la tarea de examinar «la legitimidad del discurso y de la ética del ‘rostro’ del otro, la legitimidad e incluso el sentido de toda proposición sobre la alteridad del otro» (Derrida, 2008: 131), la legitimidad, en fin, de la sempiterna negación del animal en tanto otro posible del ser humano? ¿Será un biógrafo aquel poeta o profeta que Derrida invoca como capaz de hacerse cargo de la interpelación que el animal les dirige?

Ciertamente, la exploración de la sensibilidad animal y de su relación ética con una comunidad de vivientes es una tarea apropiada —por lo estimulante y por su potencial revelador y transformador— para las disciplinas artísticas. Y, por qué no, para un potencial desarrollo del género literario de la zoografía, cuya primera tarea sería encontrar un lenguaje adecuado para hablar de otros lenguajes, una sensibilidad para hablar de otros registros sensibles, de otras, en términos foucaultianos, formas de vida. Ahora bien, aunque finalmente se llegara a un acuerdo respecto a la necesidad de reevaluar el lugar de los animales en nuestras sociedades a través de una reformulación de las categorías con las que se ordena y legisla el gran mapa de lo viviente; aunque se conviniera en que los animales sufren y tienen diversos lenguajes, y en que poseen un modo específico de relacionarse con la muerte, aún así la biografía animal seguiría siendo una quimera. Porque si existe alguna posibilidad de que un animal sea biografiado, no existe, en cambio,

NOTAS

17 | «Una vida 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, 2007: 38).

ninguna de que sea biógrafo. Y al biógrafo lo que le interesa no es dar cuenta de otras formas de vida sino encontrarse a sí mismo en el otro, oír su lenguaje en la lengua de la historia, hacer con las vidas ajenas combustible para la propia. Por eso los animales no tienen, al menos en las condiciones biopolíticas actuales, chance alguna de que los escriban; ¿cómo podrían los seres humanos buscarse a sí mismos en la vida animal si su identidad depende precisamente del rechazo de esa condición, de su olvido, de su negación?

La fantasía de una biografía animal, que pese a todo parece necesario alimentar, interesa a la literatura y a la crítica porque desvela la precariedad, más excitante que ninguna otra, del género biográfico, siempre a punto de convertirse en zoográfico. De la biografía humana podría, entonces, decirse lo mismo que Derrida apuntó de la autobiografía: que en tanto memoria o archivo de lo vivo es un movimiento inmunitario siempre pronto a convertirse en autoinmunitario (2008: 64). En el ejercicio —inhumano— de lenguaje que supone dar forma a la vida de un hombre se manifiesta, siempre y de modo fatal, un desfasaje que atañe no solo al biografiado sino también al biógrafo, en un juego de espejos infinito. «Por la proyección necesaria y exigida por la empatía con su sujeto —dice Françoise Dosse—, el biógrafo no solo se ve alterado, transformado por el sujeto cuya biografía escribe, sino que vive también durante el tiempo de su investigación y de la escritura en el mismo universo». Y concluye, citando a Roger Dadoun: «Bajo el adoquín del “él” está la placa del “yo”» (2007: 14).

Pero ¿quién podría colocarse bajo el adoquín de las bestias, dejar que este con su peso deforme su «placa» humana? Siguiendo a Dosse habría que responder que nadie, porque todo proyecto biográfico parte de una ilusión totalizadora, de una fuerza aglutinante e involuntaria, de un deseo humano de «construirse y definirse como Uno Mismo, de ser, en la plenitud del término, una Persona»; de reafirmar, mediante el autorretrato —aunque este se sobreimprima en la imagen de otro, el biografiado— la veracidad del discurso de la especie. Aquí Dosse cita de nuevo a Dadoun (14), y es interesante que este haya utilizado precisamente la palabra «persona» para definir el objeto de la pulsión biográfica: ser persona equivale a permanecer en la zona delimitada por el «umbral simbólico a partir del cual la vida es declarada sagrada o, al menos, intangible» (Esposito, 2011: 12). Por eso es necesario hacerse persona, autoproclamarse a salvo —como advierte lúcidamente Roberto Esposito, si la categoría de persona coincidiera con la de ser humano no habría ninguna necesidad de ella—. La biografía puede ser entendida, así, como un género que produce ilusiones de coincidencia entre la esfera humana y la personal, pugnando con las fuerzas disruptivas del lenguaje, esas mismas que bajo el rostro humano hacen aparecer, como por arte de magia, la cabeza anónima del animal¹⁸.

NOTAS

18 | Gilles Deleuze conceptualiza la diferencia entre rostro y cabeza en *Francis Bacon. Lógica de la sensación*: «Retratista, Bacon es pintor de cabezas y no de rostros. Hay una gran diferencia entre los dos. Porque el rostro es una organización espacial estructurada que recubre la cabeza, mientras que la cabeza es una dependencia del cuerpo, incluso si es su remate. No es que ella carezca de espíritu, es un espíritu que es cuerpo, soplo corporal y vital, un espíritu animal, es el espíritu animal del hombre: un espíritu-cerdo, un espíritu-búfalo, un espíritu-perro, un espíritu-calvo-ratón... Así pues, Bacon persigue un proyecto muy especial en cuanto retratista: deshacer el rostro, encontrar o hacer que surja la cabeza bajo el rostro» (29).

Bibliografía citada

- AGAMBEN, G. (1998): *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia: Pre-Textos.
- AGAMBEN, G. (2005): *Lo abierto. Lo humano y lo animal*, Valencia: Pre-Textos.
- BAKER, S. (2003): «Sloughing the Human» en Wolfe, C. (ed.), *Zoologies. The Question of the Animal*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 147-64.
- BAKER, S. (2013): *Artist/Animal*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BELL, Q. (1972): *Virginia Woolf: A Biography*, vol. 2, New York: Harcourt.
- BENSAUDE-VINCENT, B. (2012): «Vies d'objets. Sur quelques usages de la biographie pour comprendre les technosciences», *Critique*, 781-782: *Biographies. Modes d'emploi*, 588-98.
- BERGER, J. (2001): «¿Por qué miramos a los animales?», en *Mirar*, Barcelona : Gustavo Gili, 9-31.
- BORISONIK, H. y BERESÑAK, F. (2012): «Bíos y zoé: una discusión en torno a las prácticas de dominación y a la política», *Astrolabio. Revista internacional de filosofía*, 13, 82-90, [07/10/2016], <<http://www.raco.cat/index.php/Astrolabio/article/viewFile/256227/343217>>.
- BROGLIO, R. (2011): *Surface Encounters. Thinking with Animals and Art*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- CALARCO, M. (2008): *Zoographies. The Question of the Animal from Heidegger to Derrida*, Nueva York: Columbia University Press.
- CRAGNOLINI, M. (2014): «Extraños animales: la presencia de la cuestión animal en el pensamiento contemporáneo», *Revista Latinoamericana de estudios críticos animales*, 2, 6-20.
- DELEUZE, G. (2002): *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Madrid: Arena Libros.
- DELEUZE, G. (2007): «La inmanencia: una vida...» en Giorgi, G. y Rodríguez, F. (eds.), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, Buenos Aires: Paidós.
- DERRIDA, J. (2008): *El animal que luego estoy si(gui)endo*, Madrid: Trotta.
- DOSSE, F. (2007): *La apuesta biográfica. Escribir una vida*, Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- ESPOSITO, R. (2011): *El dispositivo de la persona*, Buenos Aires: Amorrortu.
- FOUCAULT, M. (2005): *La hermenéutica del sujeto. Curso del Collège de France (1982)*, Madrid: Akal.
- GARRAMUÑO, F. (2015): *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- LEMM, V. (2010): «Animalidad, creatividad e historicidad», *La filosofía animal de Nietzsche. Cultura, política y animalidad del ser humano*, Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- LEVINAS, E. (2001): «¿Es fundamental la ontología?» en *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*, Valencia: Pre-Textos, 13-23.
- MACIEL, M. E. (2008). *O animal escrito. Um olhar sobre a zooliteratura contemporânea*, São Paulo: Lumme Editor.
- PARDO, J. L. (1996): *La intimidad*, Valencia: Pre-Textos.
- WOLFE, C. (2003): *Animal Rites. American Culture, the Discourse of Species and Posthumanist Theory*, Chicago: University of Chicago Press.
- WOLFE, C. (2010): *What is posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press.
- YELIN, J. (2010): «La voz de su amo. De la biografía (y la autobiografía) animal», *Quimera*, 325, 91-93.

SUPERVIVENCIA DE LAS CUCARACHAS. KAFKA EN CUBA A FINALES DE SIGLO XX

Irina Garbatzky

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades, CONICET-UNR



Resumen || El artículo aborda tres recuperaciones kafkianas en Cuba durante los años ochenta y noventa, estableciendo una serie entre el ensayo de Reinaldo Arenas sobre Virgilio Piñera, «La isla en peso con todas sus cucarachas», con la poesía y la prosa de Rolando Sánchez Mejías y Carlos A. Aguilera, y sus textos en *Diáspora(s)*, la revista que ambos coordinaron, entre 1997 y 2002. Si la obra de Kafka funciona como llave de paso a un pensamiento que desbarata los límites de lo humano (Yelin, 2015), mi hipótesis sostiene que su lectura en la literatura de estos autores habilita una figura de escritor anómala (el escritor-bicho), cuestión relevante en el contexto de crisis de la figura del Hombre Nuevo, a la vez que abre nuevas cartografías para el imaginario cubano.

Palabras clave || Literatura cubana contemporánea | Animalidad | Recepciones kafkianas | Período Especial cubano

Abstract || This article explores three receptions of Kafka in Cuba during the eighties and nineties. It establishes a sequence between Reinaldo Arenas' essay about Virgilio Piñera, "La isla en peso con todas sus cucarachas", and the poetry and prose of Rolando Sánchez Mejías and Carlos A. Aguilera, and their texts in *Diáspora(s)*, the publication that they coordinated between 1997 and 2002. If Kafka's work affords a type of thought that questions human boundaries (Yelin, 2015), I hold that the reading of Kafka in the literature of these authors sets up an anomalous writer's figure (the bug-writer), a particularly relevant issue in the context of the crisis of the figure of the Hombre Nuevo (New Man), while it also opens new cartographies for the Cuban imaginary.

Keywords || Contemporary Cuban Literature | Animality | Kafkaian receptions | Cuban Special Period

Resum || L'article aborda tres recuperacions kafkianes en Cuba durant els anys vuitanta i noranta, tot establint una sèrie entre l'assaig de Reinaldo Arenas sobre Virgilio Piñera, «La isla en peso con todas sus cucarachas», amb la poesia i la prosa de Rolando Sánchez Mejías y Carlos A. Aguilera, i els seus textos en *Diáspora(s)*, la revista que ambdós van coordinar, entre 1997 i 2002. Si l'obra de Kafka funciona com a porta cap un pensament que desbarata els límits de l'humà (Yelin, 2015), la meua hipòtesi sosté que la seua lectura en la literatura d'aquests autors habilita una figura d'escriptor anòmala (l'escriptor-insecte), qüestió rellevant en el context de crisi de la figura de l'*Hombre Nuevo* (Home Nou), al temps que obre noves categories per a l'imaginari cubà.

Paraules clau || Literatura cubana contemporània | Animalitat | Recepcions kafkianes | Període Especial cubà

0. El futuro de Kafka

Comenzaré por una de las primeras escenas de lecturas hispanoamericanas de Kafka¹. Es 1945, y en su ensayo «El secreto de Kafka», el cubano Virgilio Piñera imagina que acaso los lectores ideales de Kafka no sean los del presente, sino los del futuro. «Sería interesante si pudiera ser escuchada la reacción de un lector de Kafka para el año 2045», dice. El lector futuro del escritor checo se hallaría desasido de las connotaciones históricas y de los motivos asociados a su literatura (la angustia, la guerra, el absurdo) y se encontraría solo con el Kafka literato, aquel que había logrado «crear —recrear— a Gregorio Samsa bajo especie de enorme insecto (nada más que de enorme insecto, sin trascenderlo)».

No haría falta esperar tanto tiempo; el encuentro con ese insecto en su propia literalidad y los efectos que ello deparaba en la literatura cubana llegaría mucho antes del 2045; entre el exilio en el puerto de Mariel, en 1980, hasta los primeros años del 2000, durante la crisis del Período Especial, que siguió a la caída de la Unión Soviética. Hacia finales del siglo xx, el nombre de Kafka, y la asunción de ciertas operaciones formales que remiten a su literatura, hizo su aparición en una serie que podríamos trazar, provisoriamente, desde Reinaldo Arenas hasta Rolando Sánchez Mejías y Carlos A. Aguilera, los editores de la revista *Diáspora(s)*. En este artículo me interesa señalar algunos elementos de ese «archivo kafkiano» a partir de determinadas escenas de lectura, en las que mencionar el nombre del autor checo funciona como una llave de paso para conducir a la figura del escritor hacia el límite de lo humano y de la nacionalidad.

La concurrencia de animalizaciones, deformaciones, figuraciones de insectos o monstruosidades, vinculadas con la referencia kafkiana, se articularía con la puesta en juego de otros cuerpos deseantes y resistentes al biopoder estatal, así como reinenciones de la comunidad (Arenas) y del mapa imaginario, como veremos en Rolando Sánchez Mejías o Carlos A. Aguilera. En estos últimos, a las nuevas figuraciones del cuerpo que las evocaciones kafkianas arrastran se les suma la insistencia en los imaginarios que evocan a Europa del Este y la por entonces reciente ex Unión Soviética. Como coordinadores de la revista *Diáspora(s)* entre 1997 y 2002, Sánchez Mejías y Aguilera atendieron (y tradujeron e importaron) a la experiencia de autores que habitaron aquellas regiones radicalmente ajenas al trópico, pero cuyas fronteras planteaban problemas comunes al fin de siglo cubano, referidas al poder biopolítico y a la particular condición de sus escritores emigrados, figuras marginales hacia ambos lados de la cortina de hierro. Los regresos de Kafka se orientaron a explorar aquellas fronteras y zonas inespecíficas

NOTAS

1 | Sobre la recepción de Franz Kafka en la crítica y la literatura hispanoamericanas ver Yelin (2015: 23-58).

de lo minoritario y la diferencia. Acaso guiados por el deseo de su maestro Piñera, hacia finales de siglo lograron que Kafka continuase encontrando sus resonancias cubanas².

1. Cucarachas

Retomaré entonces una escena de lectura. Se trata de Reinaldo Arenas leyendo a Piñera, en 1983. Desde Nueva York, en el número 2 de la revista *Maríel*, en donde se publica el poema «La isla en peso», Arenas lee y subraya en la poética piñeriana tres significantes recurrentes: luz, oscuridad, cucarachas.

Enmarcadas ya dentro de ese paisaje, dentro de esa luz, veamos ahora cómo viven, o mueren, las criaturas de Piñera. Lo que más abunda en sus páginas son digámoslo de una vez, las cucarachas, millones de cucarachas, [...]. En realidad, los protagonistas de los mejores cuentos de Piñera y de sus tres novelas publicadas son cucarachas. Condición que no debe confundirse, como superficialmente se ha hecho, con la aventura kafkiana en la cual el sufrido insecto tiene más bien un carácter simbólico relacionado —eso dicen los críticos— con la alienación social, el mundo superindustrial y la discriminación judaica. Nuestras cucarachas —o nuestras cucarachitas— piñerianas no están emparentadas con esa superestrella de los insectos modernos llamado Gregorio Samsa. Nuestra cucaracha ha sufrido y sufre la persecución, pero la habita. Ha hecho de esa persecución un modo de vida o de sobrevivencia. Sabe que la luz, ese resplandor infernal, esa conminación avasalladora, ese fuego, es el símbolo de la muerte y corre en cualquier dirección pero hacia lo oscuro y húmedo: intersticio, hueco promisorio, sótano. Sobrevivir es para nosotros —cucarachas—, esconderse, pasar inadvertidos, desaparecer del radio (o radar) implacable que ilumina el reflector al caer sobre la explanada o sobre el mar. (Arenas, 1983: 20)

Como podemos leer aquí, el nombre de Franz Kafka vuelve, aunque para diferenciarse y alejarse de los grandes temas que tradicionalmente estuvieron asociados a su literatura. No obstante, aunque no se trate de un Gregorio Samsa europeo, su nombre lleva en sí mismo las figuraciones de la metamorfosis que se observan en las descripciones de las «cucarachitas» cubanas —esa primera persona del plural que Arenas construye para inmediatamente incluirse. La ontología de la cucaracha, en la versión de Arenas, no señala una condición estabilizada respecto de la angustia existencial, sino que más bien involucra una serie de movimientos físicos, vinculados con las disposiciones sobre los cuerpos y las potencias del deseo: «correr en cualquier dirección», «esconderse, pasar inadvertidos, desaparecer del radio (o radar)». La vida de cucaracha del propio Piñera se proyecta como la imagen de un tipo de escritor, el escritor-bicho, metáfora de un cuerpo que reúne deseo y resistencia, frente a la permanente luminosidad tropical que imposibilita o dificulta las vías de subjetivación singulares. Según Arenas, en Piñera:

NOTAS

2 | La figura de Piñera es en este sentido clave para la ubicación de Kafka en esta serie, aunque lo kafkiano en Piñera deba ser estudiado separadamente. La literatura de Piñera fue recuperada por varios autores cubanos de finales de siglo XX, que defendieron su reubicación en el canon «y que reaccionaban críticamente a la reivindicación oficial de *Orígenes*, bajo los criterios estéticos e ideológicos de Cintio Vitier, figura que ocupó, en aquella década, un lugar central en el aparato de legitimación del socialismo cubano» (Rojas, 2013: 416). Para un estudio sobre las resonancias de la revulsiva poética piñeriana en autores de los años noventa, ver Ana Eichenbronner (2015a y 2015b). Resulta muy interesante, para esta perspectiva, tener en cuenta la recuperación que Eichenbronner destaca acerca del problema de la figura del escritor, clave para Piñera. En nuestra serie, además del texto que trabajamos de Arenas, es necesario mencionar que la revista *Diáspora(s)*, en el marco de dicha recuperación de la figura piñeriana, le dedica un dossier en su número 4/5 (noviembre de 1999).

Esa luz, ese animal cósmico y doméstico, esa ferocidad sin límites y sin campo para expandirse, es lo que nos retrata y refleja, paraliza y a la vez nos proyecta, convirtiéndonos en el rebelde, es decir, el aborrecido de los dioses establecidos, el maldito. La luz antillana cubana, nuestra traidora e implacable luz, ha llegado ahora a su cenit: ese foco descomunal que nos alumbra de golpe el rostro ante el oficial que nos interroga... Para sobrevivir en un medio semejante se impone la transmutación, la máscara, el doble, o el descenso apresurado a lo oscuro, antes de que seamos aplastados. (20)

Es curioso encontrar en la metáfora de ese escritor-bicho que solo existe gracias a los márgenes de oscuridad, la cercanía con los jóvenes-luciérnaga que Pier Paolo Pasolini describía en una carta escrita a su amigo de la adolescencia, durante la Segunda Guerra Mundial. En aquella carta de 1941, Pasolini celebraba la aparición de las luciérnagas, la potencia de su visibilidad, una imagen de una noche de alegría adolescente en la que habían aparecido grupos de luciérnagas en medio de la oscuridad, apareándose. La metáfora de las luciérnagas se trasladaba luego a los propios jóvenes, que escapaban de una guardia policial, con perros y «feroces» reflectores.

La anécdota es recuperada por Georges Didi-Huberman (2009) para pensar una noción de resistencia articulada precisamente en el margen de las grandes luminarias, tanto del fascismo como del capitalismo neoliberal. Una resistencia que tiene lugar entre «la selva oscura y los resplandores movedizos del deseo» (13). Según el filósofo, tanto los grandes reflectores del fascismo como la luminosidad de las pantallas televisivas hacían desaparecer a las luciérnagas. El terror, concretado en la enorme luz que no deja resquicio a ninguna exterioridad, retorna después de la guerra, en la época neoliberal, cuando el deseo, convertido en exhibición de mercancía, se ha vuelto una manera, justamente, de no aparecer (28).

Aunque en Pasolini, la figura del escritor-luciérnaga, como poesía encarnada, tenga más que ver con la alegría y con la gracia que resiste a la opresión que con el dolor que entraña el texto de Arenas, ambos comparten una noción de resistencia que pone en entredicho el cuerpo humano, su constitución antropocéntrica en la jerarquía cientificista de los seres vivos.

En primer lugar, se trata de la metamorfosis del humano en insecto como vía de concreción del deseo. Volverse bicho se convierte en la única posibilidad para inventar una vida, que no se aplaste ni sucumba ante la homogeneidad de un Poder centralizado, homogeneizador y total («se impone la transmutación, la máscara, el doble»). En segundo lugar, la creación de un interregno, un pequeño territorio paralelo, subterráneo o por fuera de la luz. La vida del bicho

exige la invención del margen, los recovecos donde pueda existir e incluso donde pueda visualizarse furtivamente, brillar. Y finalmente, el desplazamiento. Volverse bicho responde menos a una condición esencial, que a un modo de trasladarse. Se trata de escapar, correr y desplazarse hasta quedar a salvo del reflector («el descenso apresurado a lo oscuro»).

Esta secuencia tan cara a la vida de los insectos —metamorfosis, invención de un espacio, desplazamiento—, la encontraremos más adelante en Sánchez Mejías y en Aguilera. Son tres elementos: la transformación del escritor, la creación de otro paisaje, el movimiento furtivo.

Aunque a primera vista alguien podría asociar lo kafkiano y lo cubano a los debates en torno a la burocracia, la omnipotencia del Estado, las ficciones paranoides, etc., lo que viene a mostrar este ensayo de Arenas es que lo kafkiano ocurre en la propia forma de la escritura. Allí es donde se aloja profundamente su reminiscencia.

Sin dudas que en Arenas el escritor-cucaracha rechaza la figura de Gregorio Samsa, o la toma como elemento desmitificado, sin ningún prestigio heroico, en la precariedad del mundo antillano. Pero si recuperamos el sentido imaginado por Piñera y por buena parte de los críticos de la obra de Kafka, como Jorge Luis Borges, Walter Benjamin, César Aira o Nora Catelli, lo kafkiano no estaría dado únicamente por sus personajes o sus temas —el hombre insignificante, el mundo como una laberíntica cárcel, la sociedad como claustro paranoide, entre tantos otros—, sino, fundamentalmente por la eficacia de una forma: un efecto de choque contra la transparencia de lo real que provoca un desmoronamiento del sentido. Y con él, el *bios*, la vida privilegiada asignada a lo humano e incluso su propia matriz de pensamiento (Yelin, 2015).

Una forma para construir e inmediatamente desbaratar, o de construir *para* desarmar, que permite el pasaje de un sistema de control a la invención, desde la materialidad bestial del cuerpo, del desplazamiento o de la fuga. Me permito una digresión para poner un ejemplo, del propio Piñera, en la boca de Sebastián, el narrador de *Pequeñas maniobras* (1963), cuando piensa en cómo no sucumbir a la obligación confesional: «Se paga bien caro escapar a los demás. Será por esto que la gente acaba por entregarse, atada de pies y manos» (2011: 22). La imagen piñeriana produce una iluminadora paradoja kafkiana, ya que, si el precio a pagar a cambio del corte con los dispositivos de captura que implementa la sociedad es la conversión en un paria o un marginado, lo que se opondría a ello, es decir, la decisión de someterse a los designios del poder, tampoco es la figuración liberal y racional del hombre moderno. Por el contrario, es nuevamente la brutalidad del cuerpo: los pies y

las manos del esclavo. Como contrapartida a esa paradoja, lo que resta como germen de creación es *esa misma* brutalidad, y solo desde ese devenir-menor (la conversión de Sebastián en un siervo, en un ser que no aspira a trascender y que rechaza explícitamente todos los valores progresistas de la moral burguesa) el personaje encontrará una manera de existencia, hasta reconfigurarse en un espacio absolutamente alternativo, a salvo y oscuro, que en sí mismo también constituye un umbral: el local de una médium en La Habana³.

De manera que la metamorfosis entraña potencialidades: del paria a la cucaracha el mundo se transforma. El hombre convertido en insecto, tapizado de la vida menos valiosa, menos heroica, menos trascendente y absolutamente restringida a sus condiciones materiales, se encuentra con los poderes insospechados del cuerpo, cuando queda únicamente a cargo de las fuerzas que posee lo viviente.

Uno de estos poderes resulta, en el texto de Arenas, la posibilidad de sortear el control policial y conseguir llegar a la despedida del maestro, a su entierro. La conversión de todos los escritores, amigos, conocidos y allegados de Piñera en cucarachas sorprende en el último apartado del ensayo, dedicado a contar los sucesivos episodios de censura de su obra, el ostracismo del autor e incluso su propia muerte («Las seis muertes de Virgilio Piñera»). Si al comienzo Arenas había trabajado la figura de la cucaracha como una herramienta de lectura crítica, que le permitía señalar el carácter de fuga de sus personajes, así como de su constante vida oprimida y persecutoria, hacia el final del último apartado de pronto la voz de Arenas se hace presente y se hace cargo de una primera persona del plural que resquebraja la idea del bicho solitario y único, exponente de la angustia existencial del hombre. Así, el ensayo biobibliográfico de Arenas sobre la vida y obra de Piñera, se trastoca abruptamente, al llegar al entierro, en un relato de insectos. El mundo se ha cucarachizado. Mejor dicho, parafraseando al título del ensayo y al poema de Piñera, la isla se hunde bajo el peso de todas sus cucarachas (Piñera y Arenas, en primer lugar):

Pero *ahora yo* no estoy redactando estas notas. *Ahora yo soy una cucaracha* más que revolotea junto a las otras en uno de los pequeños salones de la funeraria Rivero en La Habana y a fines de 1979. [...]

Aunque las intenciones de esa Seguridad del Estado eran las de que casi nadie pudiera ir al entierro de Piñera (temerosos quizás de que algo pudiera suceder), y se habían tomado todas las medidas para que el entierro se realizara lo más rápido posible, jóvenes en bicicletas seguían a toda velocidad el cadáver que parecía como si fuera en el mundial de automovilismo.[...] Otros jóvenes escritores, más precavidos, se habían apostado frente al cementerio desde horas antes, sabiendo que allí, quiéralo o no la policía tendrían que ir a parar con el muerto. Así, a la hora de meter a Virgilio en la fosa, no pudieron evitar que numeroso

NOTAS

3 | Es interesante que Arenas señale un «final feliz» para la novela de Piñera. «*Pequeñas maniobras* tiene, casi, un final feliz —feliz para el personaje—. Nuestra cucaracha encuentra al fin un lugar seguro donde guarecerse del resplandor y el horror de la ciudad. Consigue un empleo en un “centro espiritista” [...]. Como un prófugo en el medioevo [...] Sebastián se ha “acogido a lo sagrado”. Y aquí el término además de irónico no deja de ser preciso. Lo sagrado es para Sebastián la oscuridad del anonimato, ese sitio donde podrá sobrevivir sin que nadie del exterior venga (por el momento) a aplastarlo» (21).

público se reuniese bajo ese sol siempre implacable del trópico y en ésta, la última tertulia del escritor.

Las cucarachas más cobardes (Retamar, Guillén, Vitier, Feo...) no estaban allí. [...] Otras, sin embargo, prepararon inclusive un pequeño discursito a manera de despedida de duelo, que fue una obra maestra del pánico cucarachil. [...] Marcia Leiseca, directora nacional del Departamento de Teatro y Danza donde Virgilio era un apestado, supervisó hasta el final la ceremonia, escoltada por esbirros menores. Vestida de negro, más que una cucaracha, Marcia semejava (y era) un alacrán.

Descendió el féretro. Se le colocó la tapa al panteón. Silenciosamente todos comenzaron a dispersarse. Recuerdo que me recosté a un árbol raquíptico que por allí había y lloré. Pero no muy alto, como una verdadera cucaracha. (23-24; énfasis mío)

NOTAS

4 | Señala Esposito al revisar los fundamentos de lo común, lo que forma *communitas*, que «no es lo propio, sino lo impropio —o, más drásticamente, lo otro— lo que caracteriza a lo común. Un vaciamiento, parcial o integral, de la propiedad en su contrario. Una despropiación que inviste y descentra al sujeto propietario, y lo fuerza a salir de sí mismo. A alterarse» (2012: 31).

En el relato del entierro, las cucarachas también forman lazos. La condición «cucarachil» de Piñera se ha extendido como una peste hacia sus amigos y lectores. Y en el proceso de dicha conversión, las cucarachas se han encontrado unas con otras adoptando la «modalidad cucarachil»: correr todas juntas de manera dispersa, agolparse y aparecer cuando menos se las espera, esconderse. Temer del alacrán. El relato del entierro se halla marcado por los rasgos de una colectividad menor, no organizada bajo la comunión con un símbolo que los trasciende, sino por su condición de anomalía. Una comunidad de lo *impropio*, como la llamaría Roberto Esposito (2012)⁴, apenas organizada por la complicidad momentánea, por el deseo de despedirse, por la negatividad respecto de la mirada que traza el poder.

2. Arañas

Continuaré con otra escena de lectura. Se trata del cuento breve, «Diez mil años», de Rolando Sánchez Mejías, fechado en diciembre de 1984, y publicado en su primer libro, *La noche profunda del mundo* (1993). En él, la vida de Kafka invade el espacio cubano, como una extrapolación imaginaria: el narrador se encuentra con una mujer en una posada; a lo largo de su visita y mientras tienen sexo recuerda e imagina el final de la vida de Kafka, trazando un pasaje del intercambio con su amante a una escena entre Kafka y Dora en la «hermosa habitación» de Kierling, descrita por Max Brod. El diálogo entre Kafka y Dora toma por completo el final del cuento de Mejías.

El extraño pasaje entre La Habana y Kierling resulta sugerente para pensar qué puertas abre la mención de Kafka. Ya que, si bien es indudable que las poéticas que giraron en torno a *Diáspora(s)* ensayaron líneas de fuga de las retóricas conclusivas de lo nacional (Morejón Arnaiz, 2012; Silva, 2015), ese *afuera* podría pensarse también en una línea inventiva, acorde con aquel título con el que

por esos años Sánchez Mejías prologó su antología de joven poesía cubana: *Mapa imaginario* (1995), en donde el criterio temporal se desplazaba en función de las afinidades y cercanías de una nueva topología poética⁵. Un mapa nuevo de la isla y del mundo, que ya se vislumbraba en sus primeros cuentos, en donde Kierling y La Habana podrían volverse ciudades contiguas. La cita de Kafka sobre una escena habanera hablaría así de una literatura que comienza a pensarse más allá del binarismo adentro/afuera, y que, efectivamente, busca hacer zozobrar los límites, tanto de un término como del otro: «Yo espero una súbita relación entre el cielo de La Habana/ las manos de Dora/ la frente de Kafka/ los dedos que me rozan» (Sánchez Mejías, 1993: 6-7)⁶.

Pero hay algo más. En «Diez mil años», el pasaje de La Habana a Kierling sucede a través del cuerpo. A través las manos. La suavidad de las manos de la amante funciona como el elemento disparador de la reminiscencia kafkiana.

Le cojo una mano. Una mano adorable. Ella roza mis dedos. Así debió de acariciar Dora Dymant los dedos de Kafka en el sanatorio de Kierling. [...] Las manos de Dora, pese a los años, fueron seguramente adorables. (Ya Kafka, en el primer encuentro con ella, había advertido la suavidad de sus manos [...]) Kafka murió el martes 3 de junio de 1924 con las manos inobjetable de Dora Dymant aferradas a las suyas. (6)

Las manos y la frente funcionan como dos elementos que se reiteran a uno y otro lado del espejo. Las manos es el significante que lleva al narrador hacia afuera, pero el que también lo trae de regreso («Necesito de una mano así y del pañuelo anterior para la cara tensa y sudorosa de Kafka», 6). Solo que en el regreso de ese Kierling imaginario a la posada habanera, las manos y la frente se resitúan, ligándose a las partes bajas del cuerpo:

Ella acabó. Tiene el rostro menos rígido, con la placidez de la sangre que reinicia su marcha normal. El sudor le hace brillar la *frente*. Enciendo un cigarro mientras la veo caminar al baño. La imagino sentarse en el bidé y ocupar sus *manos*. Como las de Dora. Kafka pudo haber hecho un pequeño cuento sobre las manos de Dora. (8; énfasis mío)

Más aún: del lado cubano, lo que era una suave caricia, se animaliza. Mientras el narrador imagina cómo escribir una versión de «La metamorfosis», en la cual Max Brod escuche del otro lado de la puerta «deslizamientos de la voz de su amigo hacia tonos bestiales» (8) para encontrar a su amigo convertido en un «monstruoso insecto», esas suaves manos sobre la frente de Kafka, cuando son traídas a la posada *arañan*. Han absorbido el gesto animal y el tiempo vivido resulta «una estancia que *arañamos* para irrumpir y que nos deja exhaustos, como si todo el vigor fuera irrisorio» (7; énfasis mío).

NOTAS

5 | Es importante recordar, en este sentido, que, aunque desde su primer número el consejo de redacción estaba repartido entre adentro y afuera de la isla (Sánchez Mejías estaba desde 1997 en México) (Dorta Sánchez, 2016) tanto la revista *Diáspora(s)* como los primeros libros de los integrantes del grupo se publicaron en La Habana.

6 | De este modo, no se trataría exactamente de la tradición lezamiana de incorporación hacia dentro de la isla de la cultura europea occidental como modo de elaboración de un barroco insular, sino, justamente, de cómo pensar contigüidades. La enseñanza de la indagación cosmopolita, esta vez investigando la literatura moderna, viene a habilitar para los autores de *Diáspora(s)* un pensamiento sobre cómo desarmar y rearmar la relación entre el Estado y los escritores en un nuevo campo artístico para Cuba.

Las manos, miembros del cuerpo directamente asociados a los procesos civilizatorios, anclan en el relato la crisis la figura del Hombre, así como de la tarea de escribir. El miembro-herramienta que identifica al trabajo humano o a la caricia vuelve a convertirse en una garra. La metamorfosis kafkiana se hace presente así, no solo porque se trata del cuento que el narrador imagina reescribir, sino porque en la propia escritura la cita desemboca en las fronteras de la especie.

En efecto, ese inicio kafkiano de la literatura de Sánchez Mejías (el primer cuento del primer libro), propone, desde la imagen de la araña, una ruta hacia otros momentos de su obra.

«*Arañar*: Raspar ligeramente con las uñas, con un cálamo, con un alfiler, etc.» apunta el autor en el último apartado de «Zilla», publicado en el número 2 de la revista *Diáspora(s)*. Allí, un escritor investiga a las arañas (sus hábitos, sus dibujos), al tiempo que imagina el diario de un escritor-arácnido en 29 apartados, en creciente indistinción con el insecto y sus tejidos. Copio solo algunos de sus momentos:

7

(noche del 16 de agosto)

R., miro como tratas de escribir. Te miro a través del ojo de la cerradura. Te montas a la mesa y te mueves a cuatro patas (¿mono?, ¿araña?, ¿monoaraña?, ¿arañamono?), braceando, pataleando entre las hojas revueltas y en blanco. (1998a: 25)

[...]

13

R. ha cerrado su cuarto. Es imposible pasarle comida: por la ranura inferior de la puerta no cabe una galleta o una tortilla. ¿Qué come R. del otro lado? Imagina imaginador. Respecto a lo que puede oírse si uno pega su oreja contra la puerta: ruiditos que no se pueden definir.

Chasquidos

Gorgoritos

Ronquidos

Silbidos

Y otros indecibles. ¡Ni un solo grama que abra posibilidades de sentido! ¿Han ido las cosas demasiado lejos? No lo creo. En realidad, uno nunca va demasiado lejos. Ni como médico. Ni como escritor. (1998a: 30-31)

R. se vuelve insecto al hacer su tarea, poniendo en entredicho al lenguaje (ese ruido indefinible que se oye del otro lado de la puerta) y al cuerpo (ese estado intermedio entre el mono, el hombre y la araña en el que se convierten una espalda encorvada y unos dedos tecleando). Arañar también se articula de manera inextricable con escribir, su movimiento caligráfico oscila entre la violencia y lo artesanal. El escritor-arácnido punza, raspa, garabatea, y también cose, despliega. En *Historias de Olmo* (2001), el alterego de Mejías recibe un consejo imaginario de Thomas Bernhard: «Escribe como

si rasparas» (65).

«Empotrar una manzana en la espalda del mutante, en este caso la sólida espalda de un escarabajo» (Sánchez Mejías, 1998a: 38), imagina en «Zilla», para construir esa metamorfosis. O bien, simular ser un «Odradek», confundido su cuerpo con los hilos de su costura. «Cuando escribe, Olmo arrastra por la casa pedazos de hilos. Sus hijos le dicen: —Pareces un sastre» (Sánchez Mejías, 2001: 87)⁷.

El cuerpo (humano) del escritor queda así desdibujado, o redibujado, a través de los influjos arácnidos. Y también su entorno, ya que tanto el trabajo de los escritores como el de las arañas permite formar espacios imprevistos dentro de un pequeño espacio. Este procedimiento, que recuerda a Lezama Lima y su *tokonoma* abriendo el vacío con apenas raspar sobre la pared⁸, no deja de proyectarse sobre la figura del escritor, ahora para siempre un «bicho raro», que sabe que peligrosamente se hallará al borde de su otredad. La escena imaginaria, en «Zilla», de la pelea entre Lezama y Piñera a causa de que el segundo le regalara al primero una arañita que se multiplicó en muchas que ocuparon la casa, hace un guiño clarísimo a la tradición, pero a la vez resulta una imagen de amenaza: lo *otro*, como una potencia movediza puede expandirse y contaminar el hogar. Las arañas como figura atemorizante, siempre a punto de aparecer y construir una nueva espacialidad⁹.

Como habíamos visto en el ensayo de Arenas, a la metamorfosis le sigue la invención de un margen y luego un desplazamiento. El escritor arácnido también entraña sobre sí la posibilidad de formular otro espacio sobre el espacio, al tiempo que (o como causa de dicha capacidad) se topa permanentemente con su alteridad. El animal y el emigrante aparecen como dos figuras relacionadas en el pensamiento de Sánchez Mejías. Y también en la revista, que en su número 1 traduce un ensayo de Joseph Brodsky que trama ese vínculo:

la condición de un escritor en el exilio se asemeja a aquella de un perro o un hombre catapultado al espacio dentro de una cápsula (aunque en este caso se asemeja más a la de un perro, naturalmente, porque ninguno se ocupará nunca de recuperarte). Y tu cápsula es tu lenguaje. Para cerrar la metáfora, es conveniente añadir que el pasajero no tarda mucho en descubrir que la cápsula no gravita hacia la tierra, sino más bien hacia lo externo, en el espacio. (1997: 37)

La referencia implícita a la perra Laika —aquella que en la carrera espacial fue lanzada en un cohete de la URSS hacia la Luna y nunca rescatada—, especifica tal vez una cualidad del emigrado del régimen comunista: el que cargará con el signo del margen tanto dentro de su país como en Occidente. En «El hombre nuevo ante otro futuro», Iván de la Nuez encuentra esta señal como marca de

NOTAS

7 | Recordemos que Odradek, en «Preocupaciones de un jefe de familia»: «se asemeja a un carrete de hilo, chato y en forma de estrella, y, en efecto, también parece que tuviera hilos arrollados; por supuesto, solo son trozos de hilos viejos y rotos, de diversos tipos y colores, no solo anudados, sino también enredados entre sí» (Kafka, 1990: 51).

8 | Me refiero al famoso poema «El pabellón del vacío», de Lezama Lima, publicado en *Fragmentos a su imán*, en 1978: «De pronto, recuerdo, / con las uñas voy abriendo / el tokonoma en la pared. / Necesito un pequeño vacío, / allí me voy reduciendo / para reaparecer de nuevo, / palpame y poner la frente en su lugar. / Un pequeño vacío en la pared».

9 | «Cundió el pánico. Los bichitos tejían campantemente sus telas, corrían por los cuartos, se descolgaban como acróbatas de los techos de la casa de Lezama como si aquello fuera la cúpula de un circo. Lezama, con dolor de su alma tuvo que pedir ayuda a la Unión de Escritores, que por supuesto no le hizo ningún caso, ay querido, ni un pomito de insecticida le dieron. Todo parecía un plan diabólico. Eso sí, le mandaron a alguien para que investigara el problema. [...] El susodicho revisó la casa, se metió debajo de la cama del Maestro, buscó detrás de los cuadros y cuando terminó aseveró con voz metálica:

-Sí. Arañas. Subversión de arañas. En esta casa» (Sánchez Mejías, 1998: 40).

nueva subjetividad escrituraria de los ensayistas cubanos, «sujetos incómodos y escrutados»¹⁰. Habría, en esa proyección constante hacia el afuera, una casa radicalmente perdida y la conciencia de saberse un extraño.

De ahí que el escritor-bicho o el escritor-araña se relacionen, en vía de una autofiguración de lo menor, con la rareza y otredad que llevan los emigrantes. En *Cuadernos de Feldafing* (2003), el contrapunto entre Europa del Este y Cuba vuelve a trazarse a partir de las cartas que el escritor, residente en Austria, le escribe a su madre en La Habana. Nuevamente el escritor-bicho se autofigura bajo la eterna condición de lo diferente: «Si vieras cómo me miran los salzburgueses comprenderías a qué me refiero. No es que sea un bicho raro para ellos, pero disueno en el paisaje. ¡Ser negro no te da ventaja en un mundo de nieve!» (44).

De este modo, también exiliarse involucra un proceso de transformación y alteridad. No se trata de un esencialismo del bicho raro, que preexiste a su exilio, o que, por el contrario, acontece como consecuencia de abandonar la isla. Se trataría, en realidad, de una trama identitaria enrarecida, y cuya rareza crece a medida que se encuentra con un mundo ciertamente extraño y dislocado. En «El escritor moderno», publicado en el número 3 de *Diáspora(s)*, Sánchez Mejías pone en discusión los problemas de la profesionalización del escritor y la tensión global/estatal. La autofiguración de la rareza insiste, y, muy en la sintonía kafkiana, ello se escribe como una extraña contradicción:

El año pasado, en Alemania, visité un pequeño pueblo llamado Hoyerswerda. En Berlín me habían dicho: «No vayas a Hoyerswerda. En Hoyerswerda matan a los turcos. Tú pareces un turco». Me dijeron los alemanes de Berlín.

Quiero decirles que si algo he sabido de antemano en mi vida, es que parezco un árabe o un indio. Desde niño supe que en potencia podía ser otro, lo mismo un árabe que un indio. Pero nadie me había notificado, nunca, que yo pareciera un turco. De eso se encargaron los alemanes de Berlín. Como diría Wittgenstein, la frase: «Pareces un turco», me abrió nuevos horizontes de sentido. (1)

Se trata de un relato que pone en entredicho la identidad —lo que se es, lo que se parece ser, lo que se simula—, corroyéndola mediante la permanente posibilidad de mutación apenas se cruza la frontera. La desestabilización del sentido que se produce recuerda las pequeñas estructuras del relato kafkiano: un cubano que sabe que parece un árabe pero que acaso pueda parecer un turco y que esa confusión cifre su destino.

NOTAS

10 | «Hay otro problema de orden existencial que es aún más grave: estos cubanos saben que estarán, para siempre, bajo sospecha. No serán suficientes todas las hipotecas adquiridas con el nuevo sistema capitalista, ni todos los guiños para dar un aspecto de normalidad burguesa que consiga maquillar el terrible pasado comunista. Nada de eso será suficiente, porque aquellos y aquellas que han crecido y vivido en la experiencia comunista serán ya para siempre sujetos incómodos y escrutados» (De la Nuez, 2001: 13).

3. Vacas

En los números de *Diáspora(s)*, así como en las poéticas de los escritores que la conformaron, los animales se multiplican y proliferan. Morejón Arnaiz (2015) entiende que en buena medida ello responde a la incorporación de los autores del posestructuralismo francés, y fundamentalmente a la lectura del pensamiento de Gilles Deleuze y los conceptos en torno a la desterritorialización, el devenir-menor, las máquinas de captura. Dicho aparato teórico se pone en relación, en la revista, con la voluntad de reformular el canon literario cubano y reubicar en él a Virgilio Piñera.

En la literatura de Carlos A. Aguilera la contaminación de los animales por sobre los personajes humanos es casi absoluta. Tanto en las novelas como en sus poemas y su teatro, los humanos conviven con animales, o bien son los mismos animales los protagonistas. Gatos, ratas, gorriones, marranos, perros, figuran en la literatura de Aguilera como seres que ponen en riesgo las leyes de los hombres, arrancando a los cuerpos humanos de su funcionamiento civilizado, bienpensante, homogéneo, y llevándolos a sus límites de la forma, volviéndolos criaturas entre bestiales y monstruosas. El imaginario kafkiano, aunque no aparezca citado de manera explícita, aparece claramente como referencia de lectura.

En la literatura de Aguilera el escritor-bicho adviene bajo la forma del sometimiento a una maquinaria disciplinaria. Como en Piñera, el insecto no está revestido de una potencialidad revolucionaria, sino que subraya o, mejor dicho, explora, las condiciones que surgen dentro de la servidumbre y la sumisión, las posibilidades de lo mínimo.

Un ejemplo muy claro de la lectura de Kafka puede leerse en su novela *Teoría del alma china*, un libro que recorre la China maoísta y que narra la historia de un escritor opositor al régimen y de un investigador académico que viaja a conocer su trabajo. El relato recuerda a «En la colonia penitenciaria». En el cuento de Kafka, un explorador innominado se desempeñaba como testigo necesario, para que las autoridades puedan exhibir su maquinaria¹¹. Una escena similar ocurre en el texto de Aguilera, especialmente cuando el viajero visita una penitenciaría (también situada en una colonia, la de los japoneses en la China; luego el narrador dirá que la China entera funciona como una cárcel). La mirada de Aguilera focaliza las superficies y adopta la apariencia de banalidad, hace que la violencia naturalizada se esboce como mueca grotesca.

Pero es acaso en el segundo capítulo de dicho libro, donde el argumento del cuento kafkiano se repite casi como una cita. Se trata

NOTAS

11 | Así comienza el relato de Kafka: «—Es un aparato singular —dijo el oficial al explorador, y contempló con cierta admiración el aparato que le era tan conocido. El explorador parecía haber aceptado solo por cortesía la invitación del comandante para presenciar la ejecución de un soldado condenado por desobediencia e insulto hacia sus superiores» (25).

de la secuencia «El matadero». Allí un investigador tiene como misión redactar un informe sobre un escritor penalizado por el régimen, que vive él mismo en una suerte de colonia penitenciaria. Confinado en un diminuto departamento, su castigo consiste en asistir diariamente a los estremecedores mugidos soltados por la muerte de vacas, que se oyen por la ventana que da al matadero lindante. Leemos aquí el primer caso de cómo aquí la ley escribe la carne: los «fusilamientos» se encuentran precedidos por un comunicado.

Lo más absurdo siempre era el comunicado. Era leído sin exclusión a cada vaca «lista» y repetido innumerables ocasiones en tonos diferentes de voz, como si varias personas se relevaran una detrás de otra para condenar entre gritos y gritos a las vacas indefensas. Una vez finalizado este simulacro comenzaba la ejecución. (Aguilera, 2006: 47)

El comunicado da forma a las muertes de las vacas, y aunque de aquellos gritos no se extraiga ningún significado de ley alguna (tampoco de un comunicado leído a una vaca), sí ocurre, como en el relato kafkiano, que el castigo devela su sentido, no mediante el *logos* sino mediante su misma ejecución.

Nuevamente, la figura del escritor aparece rarificada y en cierta medida confundida: ¿quién está recluido realmente, el escritor o las vacas? El narrador de Aguilera da a entender que el castigo del escritor es justamente vivir frente al matadero, oír a las vacas castigadas. ¿Para quién es, entonces, el comunicado? ¿Quién vive y quién muere?

Ahora bien, a pesar de que la literatura de Aguilera constantemente exponga el tema de la violencia de la ley, su sinsentido y el sometimiento de las vidas de los cuerpos individuales frente a ella —en *El Imperio Oblómov* (2014), en la tensión entre el designio del Padre y la locura del hijo, en *Matadero 6* (2016), el relato sobre el ritual de violencia colectiva frente a la muerte del Líder, en «Mao» la catastrófica muerte desorbitada de los gorriones (1998), en *Retrato de A. Hooper y su esposa* (1997) en el ostracismo del escritor—, en su voz resuena un humorismo irónico, que se enmarca en un cambio del tono general de la lengua poética en Cuba después de los años setenta, con la recuperación de modulaciones menores de la enunciación, como la risa, el chiste, el rumor, la confusión: formas de la dicción lejanas de los formatos solemnes, determinantes o monocordes (Salto, 2012). La voz de Aguilera, entre el ridículo y el sarcasmo, repone el encuentro entre el sadismo más cruel y la afirmación de corporalidades nimias o chiquitas, cuerpos ridículos y animales numerosos que corroen o descompaginan los valores y las verdades de lo humano con mayúscula.

Ese tono produce una suerte de efecto paródico en los simulacros disciplinadores, a partir de cierto distanciamiento o fragmentación en dos tiempos: primero, la descripción pormenorizada del dispositivo biopolítico (la máquina de tortura y su funcionamiento en detalle, los actos de violencia de un amo sobre un esclavo, de un poder sobre sus súbditos, etc.). Y segundo, al finalizar dicha puesta en escena del poder en su cabal funcionamiento, uno de sus motivos se torna tan desmesurado, exagerado o detallado que echa por la borda toda la maquinaria que constriñe lo viviente. Es por medio de la escritura rigurosa y las potencias de su proliferación, que Aguilera descubre las vías de escape de los mecanismos de control.

Podemos observar este procedimiento en un ejemplo que también pertenece a la serie de los mataderos. La brevísima pieza teatral «Vacas» transcurre en un matadero abandonado cuyos personajes, una mujer y un hombre con vestimentas militares, planean reactivar. El diálogo, bien breve, exhibe una paradoja: el matadero es el espacio de lo vivo, allí el matar es un flujo indetenible y constante y a su vez reina la higiene (afuera todo es enfermedad). «Le mostraremos al mundo que la vida solo es posible en este lugar», le dice el Hombre a la Mujer. «Vendrán llorando a nuestros pies para que los dejemos entrar. Moscas, empezarán a gritar. Enfermedad, gritarán» (53-54).

En el matadero, la higiene y la muerte no se detienen jamás, los dos personajes no dejan de pulir y de limpiar sus escopetas, sin parar. Se diría que allí hay una vida desquiciada: no se mata por ninguna necesidad ni por criterio, ni tampoco se matan exclusivamente vacas. Como en la colonia penitenciaria, importa menos el objeto que el proceso:

HOMBRE: *(Sin escucharla. Comienza nuevamente a pulir su escopeta hasta que se detiene)* [...] ¿No crees que ya no saben que cuando no tenemos vacas matamos gorriones solo para divertirnos? Montañas de gorriones *(hace el gesto de montaña con la mano)*, solo para ver cómo la muerte llega, atraviesa a los gorriones y se va, sin hacer aspavientos ni nada; así, como un alfiler...

[...]

Y si un día ya no hubiese gorriones entonces mataremos conejos. Conejos, cerdos, gusanos, lo que sea. Lo importante es matar, sentir el placer que produce matar. Lo demás es sin sentido... ¿Sabes qué? *(Se vira buscando a la mujer)*. Que si un día no hubiera más animales entonces tendríamos que matarnos tú y yo. Lentamente. Primero una mano. Un pie. El estómago. Iremos cortando diferentes partes de nuestros cuerpos hasta que la muerte venga y nos atraviese. [...] La muerte ahí, frente a nosotros, llevándose un pedacito de nuestro cuerpo, un pedacito de ojo... ¡lo que sea! (Aguilera, 2012: 55)

En este matadero no sería erróneo decir que «la muerte tiene vida propia» y que va a seguir, descontrolada, hasta dar con el cuerpo humano vuelto pedacitos, cuando no reste más cosa que matar. El

hecho, sin embargo, no deja de tener cierto carácter absurdo, tanto el pensar la muerte como una potencia viviente como las imágenes de esos cuerpecitos destrozados y fragmentados en el fin de los tiempos.

4. Decir Kafka

¿Cuáles son las potencias que abrirían las reminiscencias kafkianas? Julieta Yelin subraya que no es casual que un retorno de Kafka insista cada vez que se trata de teorizar el giro animal o la caída del antropocentrismo en la literatura. La obra de Kafka socava los cimientos epistemológicos de los discursos humanistas (2015: 200) al resituar la relación entre la subjetividad y una «alteridad perturbadora» que la constituye, y que la mirada antropocéntrica desplaza. Kafka muestra la alteridad de lo viviente inhumano y la alteridad del lenguaje como signo asignificante (204). Y al hacerlo expone preguntas por la identidad individual, por la identidad colectiva, por la constitución inquietante de criaturas inclasificables.

En Kafka, el discurso animal, lejos de someterse al rigor de la metáfora, produce un desvío: sosteniendo la figuración a medio camino entre lo animal y lo humano, en el territorio intermedio y potencial de lo viviente, crea un hiato entre el sujeto de la enunciación y su discurso. Consigue así que lo que dicen estos animales no les pertenezca —que no hablen en nombre de una identidad, que no construyan un marco personal para sus palabras—, sin que, sin embargo, puedan ser considerados autómatas, títeres o ventrílocuos del hombre o de la voluntad divina. [...] Las criaturas kafkianas exponen con crudeza esa pérdida: no se reconoce en ellas un signo, un comportamiento, un gesto que pueda ser interpretado como propio de lo humano. (Yelin, 2015: 205-206)

¿Acaso no fueron estos autores —o al menos sus modos de autofiguración— criaturas inclasificables en Cuba?¹² Así como no resulta casual que Kafka se vuelva un mojón del pensamiento post-humanista, tampoco es casual, se me ocurre, que sus preguntas radicalmente cuestionadoras de la identidad y del Hombre sean retomadas por estos autores. Las indagaciones sobre un territorio de no pertenencia, el hiato entre el enunciado y el sujeto o incluso la imposibilidad de asir de manera determinante una literatura a una única lengua o a un único cuerpo, son inquietudes que los atraviesan.

Recordemos que la formulación del Hombre Nuevo, en gran medida teorizada por Ernesto Che Guevara, como alternativa a la sociedad capitalista, apuntaba a pensar la vida absolutamente ligada con los ideales de la Revolución. La articulación total entre política y vida, sostenida por lo que, en el marco del pensamiento del siglo xx, Alain Badiou (2001) denominó como «la pasión de lo real», se vinculó en Cuba con una dimensión específica de la biopolítica, que estipulaba un pensamiento y una normativa sobre la vida, el cuerpo, los lazos

NOTAS

12 | Pedro Marqués de Armas en el capítulo III de su libro *Ciencia y poder en Cuba. Racismo, homofobia y nación (1790-1970)* (2014) analiza los alcances y las persistencias del discurso cientificista e higienista durante la Revolución. Aunque no se aboca a la crítica literaria sino a la historia, su estudio resulta interesante para pensar las figuras de los «anormales» en Cuba, incluso más allá del paradigma homosexual. Cabe destacar que Pedro Marqués de Armas también formó parte del equipo de coordinación de la *Diáspora(s)*.

afectivos y sociales, centrados en la tarea de transformación del hombre. En su carta al semanario *Marcha*, de 1965, «El socialismo y el hombre en Cuba», Guevara exponía en detalle que para la liberación del lastre de la sociedad capitalista era necesaria una reeducación y una reinención del hombre y de su conciencia. El proyecto del Hombre Nuevo centralizaba en su figura la creación de un nuevo mundo.

Analizar los alcances del significante «vida» en un texto como el del Che Guevara y cotejarlo con el uso en estas escrituras sería una tarea interesante, que excede enormemente los propósitos de este artículo¹³. Pero es posible esbozar que la idea de transformación de la vida se asociaba, al menos en esa carta, a la valoración indiscutible de una serie de cualidades del Hombre Nuevo: valiente, heroico, luchador, comprometido, trabajador, dueño de una conciencia revolucionaria con la que se encontraba en absoluta coincidencia.

En el texto, Guevara establece una dialéctica entre individuo, vanguardia y masa. Como para la vanguardia, el concepto de vida se halla en el centro del debate, aunque en ningún momento abandone su orientación hacia un ideal focalizado en la construcción del Hombre, de una «humanidad viviente», liberada de la necesidad de trabajar para sobrevivir. Decía el Che Guevara:

Los dirigentes de la revolución tienen hijos que en sus primeros balbuceos no aprenden a nombrar al padre; mujeres que deben ser parte del sacrificio general de su vida para llevar la revolución a su destino; el marco de los amigos responde estrictamente al marco de los compañeros de revolución. No hay vida fuera de ella.

En esas condiciones, hay que tener una gran dosis de humanidad, una gran dosis de sentido de la justicia y de la verdad para no caer en extremos dogmáticos, en escolasticismos fríos, en asilamiento de las masas. Todos los días hay que luchar porque ese amor a la humanidad viviente se transforme en hechos concretos, en actos que sirvan de ejemplo, de movilización. (1977: 15)

Si en 1965, la vida coincide con el acontecimiento revolucionario, en el espacio en el que se sitúan estos escritores se ha transformado el paradigma que pasa de *la* vida hacia *una* vida (para citar el texto de Deleuze, «La inmanencia, una vida»), y del hombre-cuerpo al hombre-especie —de acuerdo con la genealogía que establece Foucault de los orígenes de la biopolítica (Foucault, 2000). O, mejor dicho, de la «humanidad viviente», hacia «lo viviente» a secas: Gregorio Samsa sin metáfora.

Es indudable que estas críticas hacia la figura del Hombre aparecieron también en otros autores cubanos contemporáneos, que abordaron la cuestión de las políticas del cuerpo especialmente a partir de las problemáticas de género, según observa Rafael Rojas

NOTAS

13 | Sobre una crítica al concepto de «Hombre Nuevo» en la literatura de Arenas, Ena Lucía Portela y la narrativa del Período especial, respectivamente, ver los excelentes artículos de Maccioni (2013), Behar (2009), López-Labourdette (2015).

(2006: 264), como Ena Lucía Portela, Senel Paz, Zoé Valdés y el propio Reinaldo Arenas, entre muchos otros. La relación con Kafka no resulta un factor excluyente para este pensamiento. No obstante, señalarla en la configuración de una serie y encontrar sus valores específicos puede resultar iluminador para una reflexión sobre la literatura cubana actual y las articulaciones que estos autores establecen con la tradición. Porque, por un lado, como ya hemos visto, remitirse al universo kafkiano habilita un desplazamiento, otra dimensión cartográfica: las regiones remotas de Europa del Este, un espacio entre exótico y lejano, pero a su vez, contiguo y cercano en sus tensiones con el Estado —una expansión territorial que se reiterará en la literatura de los autores de *Diáspora(s)* como en la de un corpus aledaño de autores (José Manuel Prieto, Fernando Villaverde, Abel Fernández Larrea, entre otros). Esa Alemania, esa Austria, esa Checoslovaquia, esa Rusia, propician en la escritura un atisbo de rareza: no son lo propio, pero tampoco lo absolutamente ajeno. Inventan un lugar alternativo para una enunciación. Por otro lado, porque la recuperación de Kafka y de sus procesos, como la metamorfosis o la inscripción de la ley sobre los cuerpos, aparece en estos escritores cubanos de finales de siglo XX no solo como una referencia temática de la literatura moderna, sino fundamentalmente, según lo pedía Virgilio Piñera, como una *forma*. Decir Kafka resulta una manera de *poner en forma*, mediante la escritura, un acento sobre el cuerpo, un desbaratamiento de los límites del Hombre hacia lo *otro*: animal, insecto, emigrante. Y acaso, desde esa alteridad, una vuelta a pensar lo común.

Bibliografía citada

- AGUILERA, C. A. (2006): *Teoría del alma china*, México: Libros del umbral.
- AGUILERA, C. A. (2012): «Vacas», en *Discurso de la madre muerta*, Tenerife: Baile del Sol, 53-56.
- ARENAS, R. (1983): «La isla en peso con todas sus cucarachas», *Maribel*, 2, 20-24.
- BADIOU, A. (2000): *El siglo*, Buenos Aires: Manantial.
- BEHAR, S. (2009): *La caída del Hombre Nuevo. Narrativa cubana del Período especial*, New York: Peter Lang.
- BRODSKY, J. (1997): «La condición que llamamos exilio», *Diáspora(s)*, 1, 33-38.
- DE LA NUEZ, I. (2001): «El Hombre Nuevo ante el otro futuro», *Almanaque. Cuba y el día después*, Barcelona: Mondadori, 9-20.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2009): *Supervivencia de las luciérnagas*, Madrid: Abada.
- DORTA SÁNCHEZ, W. (2016): «Materia pobre para la intensidad. *Diáspora(s)* en el Período Especial», *La noria*, 11, 46-50.
- EICHENBRONNER, A. (2015a): «Virgilio Piñera como personaje: maniobras para la reapertura del canon» en Silva, G. y Pampín, M. F. (eds.): *Literaturas caribeñas: debates, reescrituras, tradiciones*, Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 197-217.
- EICHENBRONNER, A. (2015b): «Ecos de Virgilio Piñera: la escritura como tema en las propuestas de los nuevos escritores cubanos» en Celina Manzoni (ed.): *Poéticas y políticas de la representación en la Literatura Latinoamericana*. Buenos Aires: Corregidor.
- ESPOSITO, R. (2012): *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, Buenos Aires: Amorrortu.
- FOUCAULT, M. (2000): «Clase del 17 de marzo de 1976», *Defender la sociedad*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 217-237.
- GUEVARA, E. (1977): «El socialismo y el hombre en Cuba», en José Aricó (ed.): *El socialismo y el hombre nuevo*, México, Siglo XXI, 3-17.
- KAFKA, F. (1976): «En la colonia penitenciaria», *Informe para una Academia y otros cuentos*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 25-46.
- KAFKA, F. (1990): «Preocupaciones de un jefe de familia», *Bestiario*, Barcelona: Anagrama, 51-52.
- LÓPEZ-LABOURDETTE, A. (2015): «El sueño de la revolución produce monstruos. Cuerpos extra ordinarios y aparato biopolítico en *La sombra del caminante* (Ena Lucía Portela, 2001)», *Mitologías hoy*, vol. 12 (diciembre), 31-50.
- MACCIONI, L. (2013): «Retratos del Hombre Nuevo: figuras de la subjetividad revolucionaria en *Pasajes de la guerra revolucionaria* y “Comienza el desfile”», *Anclajes*, vol. 17, 2, 77-89.
- MOREJÓN ARNAIZ, I. (2012): «*Diáspora(s)*: memoria de la posguerra», *Crítica*, 148, 55-59.
- MOREJÓN ARNAIZ, I. (2015): «*Pater familias* por una literatura menor: la poética conceptual del grupo *Diáspora(s)*», *Revista Brasileira do Caribe*, vol. XVI, 30, 195-205.
- PIÑERA, V. (2011): *Pequeñas maniobras*, La Habana: Edición del Centenario.
- PIÑERA, V. (1945): «El secreto de Kafka», *Orígenes*, 8, 42-45.
- ROJAS, R. (2013): «La prole de Virgilio», en *La vanguardia peregrina*, México: Fondo de Cultura Económica, 124-145.
- ROJAS, R. (2006): *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, Barcelona: Anagrama.
- SANCHEZ MEJÍAS, R. (1993): «Diez mil años» en *La noche profunda del mundo*, La Habana: Letras cubanas, 5-9.
- SANCHEZ MEJÍAS, R. (1998a): «Zilla», *Diáspora(s)*, 2, 22-41.
- SANCHEZ MEJÍAS, R. (1998b): «El escritor moderno», *Diáspora(s)*, 3, 1-3.
- SANCHEZ MEJÍAS, R. (2001): *Historias de Olmo*, Madrid: Siruela.
- SANCHEZ MEJÍAS, R. (2003): *Cuaderno de Feldafing*, Madrid: Siruela.
- SALTO, G. (2012): «Ensayos sobre la lengua poética en Cuba», *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVIII, 240, 539-554.
- SILVA, G. «La isla erosionada. El proyecto *Diáspora(s)*. Cuba, 1997-2002», *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, 1, 145-163.
- YELIN, J. (2015): *La letra salvaje. Ensayos sobre literatura y animalidad*, Rosario: Beatriz Viterbo.

ENFERMEDAD, LENGUAJE Y VIDA ANIMAL

Miguel Ángel Martínez
CONICET – PELCC (UNTREF)



Resumen || En este artículo planteamos una aproximación crítica a la «cuestión animal» desde la perspectiva de la enfermedad. A través del análisis de un conjunto de textos literarios publicados después del 2000, observaremos que la «animalidad», y su relación con lo humano, constituye un problema clave en las experiencias contemporáneas de «lo patológico». En primer lugar, veremos que parece ciertamente frecuente que en un contexto de enfermedad grave o ante un proceso patológico agudo se produzca un efecto de acercamiento o de asimilación entre el sujeto enfermo y el animal. En la mayoría de los casos, dicha animalización estaría estrechamente relacionada con el discurso y la práctica médica. En segundo lugar, sin embargo, vamos a constatar que «lo animal» está irrumpiendo también de otro modo en nuestras experiencias de enfermedad. Para entender esta irrupción creemos que es adecuado volver a recurrir a la idea del «devenir animal» de Deleuze. Con esta herramienta, podremos apreciar que el «devenir animal» del enfermo que los textos literarios captan contesta a los procesos de animalización ligados a la medicina (en tanto que práctica biopolítica). El «devenir animal» del enfermo se materializa específicamente, en estos casos, en relación con un particular «devenir animal de la lengua».

Palabras clave || Enfermedad | Biomedicina | Biopolítica | «Devenir animal» | «Devenir animal de la lengua»

Abstract || This paper proposes a critical approach to the “animal issue” from the perspective of disease. Through the analysis of a set of literary texts published after the year 2000, we approach the theoretical problem of “animality” and its relationship with humanity as a key aspect within modern experiences of pathologies. Firstly, we will note the quite common rapprochement or assimilation effect between the ill subject and animals in contexts of a serious illness or an acute pathological process. In most cases, this animalization is closely linked to medical narratives and practices. Secondly, we will explore other ways in which the animal element disrupts our experiences of illness. Deleuze’s idea of “becoming animal” is here useful to understand such disruption: as a theoretical tool, it allows us to realize how the “becoming animal” of sickly literary characters reacts against the processes of animalization linked to medicine (as a biopolitical practice). In these cases, “becoming animal” is specifically materialized in relation to a particular “becoming animal of language”.

Keywords || Disease | Biomedicine | Biopolitics | “Becoming Animal” | “Becoming Animal of Language”

Resum || En aquest article plantegem una aproximació crítica a la «qüestió animal» des de la perspectiva de la malaltia. A través de l’anàlisi d’un conjunt de textos literaris publicats després de l’any 2000, observem que «l’animalitat», i la seua relació amb l’humà, constitueix un problema clau en les experiències contemporànies del «fet patològic». En primer lloc, veurem que sembla certament freqüent que en un context de malaltia greu o front a un procés patològic agut es produeix un efecte d’apropament o d’assimilació entre el subjecte malalt i l’animal. En la majoria dels casos, aquesta animalització estaria estretament relacionada amb el discurs i la pràctica mèdica. En segon lloc, no obstant això, constatarem que «l’animal» està irrompent també de una altra manera en les nostres experiències de malaltia. Per tal d’entendre aquesta irrupció creem que és adequat tornar a utilitzar l’idea de «l’esdevenir animal» de Deleuze. Amb aquesta ferramenta, podem apreciar que «l’esdevenir animal» del malalt que els textos literaris capten contesta als processos d’animalització lligats a la medicina (en tant que a la pràctica biopolítica). «L’esdevenir animal» del malalt es materialitza específicament, en aquests casos, en relació amb un particular «esdevenir animal de la llengua».

Paraules clau || Malaltia | Biomedicina | Biopolítica | «Esdevenir animal» | «Esdevenir de la llengua»

1. Enfermedad, biomedicina y biopolítica: los procesos de «animalización» del enfermo

Un conjunto de textos literarios publicados recientemente, en su mayoría escritos en español, nos llama la atención acerca de un hecho: la emergencia de «lo animal», y del problema de su relación con lo humano, en situaciones de enfermedad. Ya sea en el contexto de una enfermedad grave o en fase terminal, ya sea en relación con un proceso patológico agudo, asistimos repetidamente, en estos textos, a un efecto de acercamiento o de asimilación entre el sujeto enfermo y el animal. Este efecto de animalización se produce, en la mayoría de los casos, por dos motivos: a causa de los procesos de medicalización con los que se aborda la enfermedad, habitualmente en relación con el uso de la tecnología médica (un uso que se percibe como violento o invasivo); o a causa de juicios y consideraciones de los propios enfermos, o de sus acompañantes, en las que se identifica a estos, a los sujetos enfermos, con un animal, de modo evidentemente peyorativo, y en relación con un gesto o una acción determinada que este realiza y que ha sido asociada tradicionalmente a un animal. En ambos casos, la clave se encuentra en la relación que establece el sujeto enfermo con su propio cuerpo: de un modo u otro, el sujeto deja de ser tal (sujeto, «individuo») y se identifica con un animal en tanto que pierde la soberanía sobre su propio cuerpo (tomemos como ejemplo, por ahora, el relato de la cistoscopia que hayamos en *Ebrio de enfermedad*, de Anatole Broyard, donde la soberanía del cuerpo del sujeto sometido a dicha intervención pasa a manos del personal sanitario encargado de realizarla, y tras la que el enfermo pierde el control de sus esfínteres y no puede evitar una fuga de orina: «Lo que allí había —afirma el hijo del enfermo en el relato— era un gallo viejo al que se le hubieran vaciado las tripas, desplumado, blanco, la piel brillante de un sudor más doloroso que la sangre. Fuera lo que fuese, no era mi padre»; Broyard, 2013: 135). Este efecto de animalización no se produciría y no puede ser comprendido, sin embargo, no solo por fuera del concepto moderno de «individuo» (o de la categoría de la «persona», que viene a insertarse en este; Esposito, 2012), sino que tampoco puede serlo —comprendido— por fuera de la dimensión biopolítica que da forma a las sociedades modernas y contemporáneas —el contexto en el que se desarrollan nuestras experiencias de enfermedad—.

La enfermedad y la cuestión de «lo animal» son, efectivamente, dos problemas fundamentales a los que se enfrentan la teoría y las prácticas biopolíticas desde su nacimiento, sobre la base —por lo demás— del concepto moderno de «individuo». La ecuación es la siguiente: en primer lugar, este concepto, el concepto de «individuo», nace, como tal, de hecho, bajo la tutela de la medicina. Solo cuando la práctica médica, entre finales del siglo XVIII y principios del siglo

xix, es capaz de fundar un determinado concepto de enfermedad, el «individuo» puede abrirse, como señala Foucault, al lenguaje de la «racionalidad». En efecto, gracias a que la enfermedad ha podido ser observada y reconstruida en su totalidad en el interior de un organismo, de un cuerpo, se puede «organizar», por fin, alrededor de este, de ese cuerpo «individual», del «individuo», un lenguaje racional y científico. Un determinado concepto de enfermedad da a luz, así, al concepto mismo de «individuo» (2007a: 269-275). Lo decisivo, no obstante, en este punto, no es únicamente lo que sucede en el interior de la práctica médica (el inicio definitivo de un proceso de individualización de las enfermedades y de desvinculación de estas con respecto al contexto en el que aparecen), sino el tipo de relación que se establece entre esta, la práctica médica, y la práctica política: el concepto de cuerpo (como «cuerpo-máquina», primero, y en su evolución hasta la idea del cuerpo como «mecánica viviente») y el concepto de «individuo» que ahora cristaliza serán, a partir de este momento, las bases sobre las que articularán no solo las prácticas biomédicas sino también el conjunto de las prácticas biopolíticas emergentes. Así, las prácticas biopolíticas se caracterizan, desde el principio, por actuar tanto sobre el «conjunto de individuos» de una «población» como a la vez, y rigurosamente, sobre cada uno de ellos. Esta circunstancia es la que lleva a Foucault a referirse a una «tecnología de doble faz» (2012: 132) o a una «especie de “doble coerción” política», como es «la individualización y la totalización simultáneas de las estructuras de poder moderno» (cit. en Morey, 1990: 24)¹

El objetivo de estas nuevas prácticas de gobierno, de esta «doble coerción política», ya no es, como ocurría anteriormente en las sociedades occidentales articuladas en torno al poder del soberano, la de eternizar su poder y un determinado orden, aun a costa de la vida de sus súbditos; ahora, en las sociedades liberales emergentes, el objetivo es alcanzar un determinado crecimiento económico (que facilitará, es cierto, la gobernabilidad de la población) y, por lo tanto, es necesario administrar la vida de los cuerpos, de los individuos, y no obstaculizarla o destruirla. «Administrar» la vida de los individuos en este contexto significa, según Foucault, tanto aumentar sus aptitudes, multiplicar sus fuerzas, hacer crecer, «en paralelo», «su utilidad y su docilidad», integrarlos en «sistemas de control eficaces y económicos»; como atender «la duración de la vida y su longevidad», los índices de nacimiento y la mortalidad, «con todas las condiciones que pueden hacerlos variar». Es decir, se administra la vida de los individuos para que estos puedan integrarse en los ciclos de producción del capitalismo moderno. Pues bien, es justamente aquí, en este punto, donde entra en juego el motivo de la enfermedad. «Administrar» la vida, desde esta perspectiva, es también, entonces, «cuidar» la vida, regular «el nivel de salud» de los individuos, dado que por debajo de un umbral de salud determinado

NOTAS

1 | Morey lo define como una «correlación constante que tiene lugar en el dominio de lo político entre incremento de la individualización y reforzamiento de la totalidad» (1990: 24 y 41).

(en un estado de enfermedad) no podrían participar de los circuitos de la producción: no serían productivos (Foucault, 2012: 128-133)². Como señala Esposito, la biopolítica pone «al cuerpo en el centro de la política y a la posibilidad de la enfermedad en el centro del cuerpo» (2005: 26).

Sin embargo, este principio biopolítico (según el cual es conveniente administrar la salud de la población y ponerla al servicio de un objetivo de crecimiento económico) sufre un desplazamiento durante el XIX y pasa a incorporar un conjunto de límites que acabará por conmover profundamente su significado. Este desplazamiento se produce (no tan casualmente, entonces) en el marco de la evolución de la práctica médica, que incorpora los paradigmas explicativos de la biología, y a raíz del uso que hacen del discurso médico la antropología, primero (la antropología comparada de las razas) y la práctica política, después. Efectivamente, el concepto de «vida» que formula el anatomista y biólogo Xavier Bichat, según el cual existe una diferencia entre una «vida orgánica» o «vegetativa» (que este identifica con funciones tales como la circulación de la sangre, la respiración, la digestión, etc.) y una «vida animal» (identificada con las funciones de movimiento, sensoriales o intelectuales) —y en la que la primera prevalece sobre la segunda—, es trasladado, durante el siglo XIX, desde el ámbito médico al discurso político. De este modo, la diferencia entre los dos tipos de vida que establece Bichat se transfiere desde el plano del individuo (desde el cuerpo) hasta el plano de la especie y se convierte en una referencia para aquellos análisis que pretenden establecer distinciones entre los niveles de humanidad de las distintas razas. A partir de aquí, no se considera conveniente «hacer vivir» a todos los individuos, y el «cuidado» de una población dada puede servir, ya, de pretexto para orquestar el exterminio de otra población, si se ha estimado que esta última, dominada por esa vida inferior, pone en peligro la vida de la primera, caracterizada por la vida superior, de acuerdo a la distinción que Bichat aplicaba al organismo (Esposito, 2009a: 36-90). En su versión extrema, es lo que ocurriría ya en pleno siglo XX con la biopolítica de Estado nazi, según la cual la población judía ponía en peligro la naturaleza de la vida de la raza aria —una forma de biopolítica que Esposito (2005, 2009a, 2009b) o Agamben (2003) definirán, en consecuencia, como una «tanatopolítica»—.

Aquí, entonces, entra en juego ya la cuestión del «animal», y resulta fundamental que lo subrayemos, dado que la función que el animal cumple en esta serie de procesos biopolíticos va a determinar las prácticas biopolíticas de los siglos posteriores: porque más allá de la fórmula que propone Bichat, ese tipo de vida inferior asimilada a los procesos orgánicos del cuerpo será identificada con este significante. El tipo de vida que Bichat equiparaba con las funciones superiores

NOTAS

2 | En el primer volumen de su *Historia de la sexualidad*, Foucault concluye, en efecto, que el capitalismo no hubiera podido desarrollarse sin «la inserción controlada de los cuerpos en el aparato de producción» que garantizaban las instituciones disciplinarias (por un lado) y sin el «ajuste de los fenómenos de población a los procesos económicos» que regulaban los procedimientos biopolíticos (por otro) (2012: 133-137).

(intelectuales, etc.), dejará de asociarse entonces al apelativo «animal» y pasará a designar, en sentido estricto, la «vida humana». En este marco tenemos que entender la diferencia establecida en el Tercer Reich entre la raza aria, el culmen de la humanidad, y la población judía, reducida a una población de «piojos» (Esposito, 2009a: 35-96). Pues bien, en este marco creemos que se deben comprender también, los efectos de animalización de los enfermos que se producen en relación con la práctica de la (bio)medicina.

Evidentemente, que dicho marco, el marco conceptual de la bio(tanato)política, pueda ser útil para abordar críticamente hechos en apariencia tan dispares como la animalización de los judíos en el Tercer Reich y la de los sujetos enfermos en los espacios médicos contemporáneos, no significa que podamos equiparar el discurso racial del nazismo con el discurso biomédico. Lo que pretendemos señalar, sencillamente, es que los procesos de animalización que se producen en relación con la enfermedad se asientan, teóricamente, también, en la distinción de los dos tipos de vida que sanciona Bichat a comienzos del XIX (que suponen, por lo demás, una actualización, invertida, de la distinción entre la *res cogitans* y la *res extensa* del sujeto cartesiano), en tanto que esta distinción, estas distinciones, siguen vigentes en el concepto de cuerpo (todavía, un «cuerpo-máquina») y el concepto de «individuo» (dividido en un cuerpo y una psique) que maneja la práctica médica actual. Como ha señalado Esposito, aunque existen diferencias claras entre las prácticas de una «biotanatopolítica de Estado» como la nazi y las prácticas de una «biopolítica individual de tipo liberal» como la nuestra, existe también un elemento, precisamente el elemento que nosotros señalamos, que las «entrecruza»: esto es, «la animalización, o la cosificación, de una zona de lo humano respecto de otra que se le contrapone y a la vez se le superpone». Lo que ocurre, no obstante, lo que nos desorienta, «es que en el caso de la cultura liberal —a diferencia del nazismo— la línea de demarcación entre animal y hombre se sitúa dentro del individuo» y no tanto «entre pueblos jerarquizados desde el punto de vista racial». Esto es, justamente, lo que ocurre en el caso de la medicina, que dibuja y reproduce en cada ocasión esa línea que separa la vida animal de la vida humana, el cuerpo de la psique (la vida inferior de la vida superior, la «vida desnuda» de la «vida cualificada»), para operar únicamente sobre la primera, sobre el cuerpo, lo que genera el efecto de «cosificación» y «animalización» mencionado sobre algunos enfermos. A ambos paradigmas (la tanatopolítica de Estado y la biopolítica de tipo liberal), a ambas prácticas (las prácticas tanatopolíticas y las prácticas biomédicas) les guía en cualquier caso «el mismo imperativo, que es el de la administración productiva de la vida: en el primer caso, a favor del cuerpo racial del pueblo elegido, y en el segundo, a favor del sujeto individual que se la apropia» (Esposito, 2009a: 133)³.

NOTAS

3 | «Si, en todo Estado moderno, —escribe por su parte Agamben— hay una línea que marca el punto en el que la decisión sobre la vida se hace decisión sobre la muerte y en que la biopolítica puede, así, transformarse en tanatopolítica, esta línea ya no se presenta hoy como una frontera fija que divide dos zonas claramente separadas: es más bien una línea movediza tras de la cual quedan situadas zonas más y más amplias de la vida social, en las que el soberano entra en una simbiosis cada vez más íntima no solo con el jurista, sino también con el médico» (2003: 155-156).

La continuidad entre las prácticas biopolíticas modernas y las prácticas biopolíticas actuales que se materializa en las prácticas biomédicas en relación con el animal ha sido captada, como veíamos de la mano de Broyard, en una serie de textos literarios recientes. El relato del crítico estadounidense que citábamos más arriba está, en este sentido, en la línea de otros textos, tales como *Hablar solos*, de Andrés Neuman (2012)⁴; *Historia del dinero*, de Alan Pauls (2013)⁵; «Palabras para una fábula», de Margo Glantz (2005)⁶, o *En la orilla*, de Rafael Chirbes (2014). Quizás este último sea, de hecho, el texto más concluyente a la hora de señalar dicha continuidad. En esta novela encontramos, así, tanto escenas en las que se procede a identificar a los enfermos con distintos tipos de animales como escenas en las que se constata, explícitamente, la supervivencia del contenido bio(tanato)político en la práctica médica actual. Citamos, a continuación, un fragmento que ilustra esta circunstancia:

La mayoría [...] se han muerto o los han matado o han pasado la edad de la jubilación, tienen nietos o biznietos, hiperglucemia, triglicéridos, colesterol, tres *bypass*, un marcapasos, varices, próstata y artrosis. O se desvelan de madrugada pensando en si vencerá o no vencerá la quimioterapia al cáncer de colon. Son viejecitos como yo, hogazas de pan, morcillas hinchadas, o dobles de Drácula en una película de serie B, delgadez grisácea, o amarillenta, arrugas verticales cruzando el rostro; provisión de calvas, mellas, desproporcionados dientes falsos y canas. Próstatas destrozadas, las huellas de las sesiones de radioterapia inscritas en la falta de brillo de la mirada, y en el aguzamiento de esos ojos pequeños y espantadizos que miran con precaución no vayan a tropezarse con la muerte. Caras de judíos pasados por el Auschwitz de la medicina contemporánea. (Chirbes, 2014: 179)

En este artículo, sin embargo, vamos a constatar que esta no es la única forma para acercarse al motivo del animal en relación con la enfermedad —la animalización de los enfermos por la vía del discurso y/o la práctica médica—. En los próximos apartados, los que componen el grueso de este trabajo, nos vamos a aproximar a la «cuestión animal» de la enfermedad desde *otro* lugar: el lugar que abre la idea del «devenir animal» de Deleuze (2002). Una idea que puede funcionar como una contestación a los procesos de animalización vinculados a las prácticas biopolíticas actuales (incluidos los procesos asociados a la práctica de la biomedicina) y que de hecho desactiva su marco de referencia. Para realizar dicha aproximación, vamos a seguir haciendo uso de un conjunto de textos literarios en los que creemos que la idea deleuziana del «devenir animal», en relación con una experiencia de enfermedad, ha sido atrapada. En particular, nos vamos a centrar en una serie de textos en los que el «devenir animal» del enfermo acontece en relación con un peculiar «devenir animal de la lengua» (Saraceni, 2012: 171).

NOTAS

4 | «El hospital —leemos en esta novela— te convierte en un cuerpo» (Neuman, 2012: 107).

5 | En el que el proceso de cosificación y deshumanización del enfermo se describe como un proceso de producción de «*nuda vida*» (Agamben, 2003), de «vida mínima». Es lo que sucede en la escena en que el personaje del hijo, de nuevo, no reconoce a su padre en el cuerpo que yace en la cama del hospital: «Entre uno y otro, entre el [...] que se interna *motu proprio* [...] y el espectro de ojos vidriosos [...] de [...] la sala de cuidados intensivos [...] hay [...] casi cinco horas de cirugía a corazón abierto, cinco horas de carnicería brutal de las que nadie sabe a priori cómo volverá, si es que tiene la suerte de volver, y de las que termina volviendo reducido a una vida mínima, entubado, con el pecho rajado de garganta a diafragma envuelto en un corsé de vendas que no tardan en ensangrentarse» (Pauls, 2013: 112-113).

6 | En el que se identifica al cuerpo, ya, tanto con un «cuerpo-objeto», con una cosa, como con un «trozo» de «mera materia biológica» o con el cuerpo de un animal: «El tono de la enfermera es pegajoso, dulzón, siempre burocrático, como si literalmente estuviese en sus manos, un cuerpo entre muchos otros cuerpos [...] Soy un objeto con pechos [...] Cuando pongo con cuidado mi pecho sobre la plancha fría, me estremezco, se me pone la carne de gallina, y cuando ella le da la vuelta a una manivela para prensarme el pecho, me siento atrapada y grito levemente, si apenas comienzo, me dice, cuando ya mi pecho se ha estirado y perdido su forma y parece una lonja de carne aplanada como las que aplanan en las carnicerías; tiene que esforzarse un poco,

2. Enfermedad, lenguaje y vida animal: el «devenir animal de la lengua»

En los textos literarios con los que trabajamos, hallamos dos posibilidades fundamentales a la hora de acercarnos a la pareja enfermedad-animalidad: por un lado, nos encontramos con un conjunto de relatos que recogen, más o menos críticamente, los fantasmas (Link, 2009) de la animalización de los enfermos en relación con el discurso de la medicina; y, por otro, nos topamos con una serie de escenas en las que el enfermo experimenta un proceso de «devenir animal» (Deleuze y Guattari, 2002) que resulta ajeno a dicho discurso. En el primero de los casos, decíamos, el efecto de animalización depende del concepto de «individuo» (o de la categoría afín de la «persona»): el paciente se identifica con un animal en tanto que ha abandonado, o ha sido llevado a abandonar, la categoría de «individuo»; pasa a ser un animal solo en la medida que ha dejado de ser un «individuo» o una «persona». En el segundo caso, sin embargo, cuando el enfermo «deviene» animal, la idea del «individuo» apenas aparece por contraste. El «devenir animal» del enfermo, como vamos a ver a continuación, pone de realce de hecho el estatuto de concepto, de construcción cultural, de lo que conocemos como «individuo». Si tenemos en cuenta por tanto, como hemos señalado, que el concepto de «individuo» constituye asimismo una de las bases del pensamiento biopolítico moderno, comprendemos enseguida que los procesos de «devenir animal» a los que nos referimos contienen una dimensión política irreductible. En este segundo conjunto de textos literarios, el «devenir animal» del enfermo se produce, en múltiples ocasiones, en relación con la emergencia de una «lengua» que Gina Saraceni ha definido como «animal», en un proceso de «devenir animal de la lengua» (2012: 171). Esto implica, en consecuencia, que la emergencia de este «habla animal» (Barreto, 2006: 16) no se corresponde con un efecto de las prácticas animalizantes de la biomedicina ni con un hecho vinculado con su discurso, como podría parecer a primera vista. De hecho, no se corresponde ni siquiera con el estado de daño al que estos procesos de animalización remiten. Al menos en el conjunto de textos con los que trabajamos aquí existe, como poco, una ambivalencia en este sentido.

Visto así, nos encontramos entonces, en primer lugar, con novelas como *En la orilla*, en la que el narrador, decíamos, se encuentra del lado del discurso biomédico (biopolítico) a la hora de describir el estado de los cuerpos enfermos que ha visto de cerca a lo largo de su vida. Esteban, de este modo, no dudaba en animalizar a los familiares cuya muerte ha podido (o tenido que) presenciar:

NOTAS

madre (me estremezco, odio que me digan madre), voy a apretar un poquito más la plancha, mi vida, y aprieta como si mi pecho fuera un trozo de materia prima» (Glantz, 2005: 158).

Vi agonizar a mi abuela (a escondidas, miraba a través de la puerta entornada, un ser desfigurado que raleaba y gemía. Yo tenía seis o siete años), he visto morir a mi madre, a mis tíos maternos, al tío Ramón, a mi hermano Germán, indefensas liebres temblorosas en su cama, los he visto boquear y agitarse igual que he visto hacerlo a los perros que se me han muerto, el mismo raleo, la misma respiración entrecortada y sibilante. Francisco vio agonizar durante meses a Leonor, un animal que se consumía ajeno a las estrategias de médicos y familiares, la agonía tuvo que costarles un dineral, los viajes a Houston, los tratamientos en hospitales privados de allá y de aquí. En la actualidad contemplo la interminable agonía de mi padre que, a estas alturas, podría ser cazado sin demasiada responsabilidad ética. (Chirbes, 2014: 75)

No obstante, en esta cita hay ya algo que en cualquier caso apunta hacia otro lugar; un lugar en el que el «habla animal» no da cuenta de una vida reducida a «vida desnuda» (que «agoniza», que «podría ser cazada», etc.) y en la que se concreta la ambivalencia de sentido que mencionábamos. En efecto, aquí la «ajenidad» con la que el «animal» Leonor «se consume» con respecto al tratamiento de los familiares y a los protocolos de intervención médica entra en contradicción con el contenido del resto de la cita y discute las interpretaciones que hacen de Leonor una *nuda vida*. El poder que ostenta el personal médico en el mundo contemporáneo no consigue, en esta ocasión, ni siquiera a través de sus formas más sofisticadas (las que se suponen a los hospitales de Houston), reconducir el cuerpo de Leonor al estado al que desea. Más abajo, tampoco Esteban logra que su padre responda como él quisiera ante sus actuaciones. En un momento dado, de hecho, este articula, asimismo, desde su enfermedad, una suerte de protesta ante las «estrategias» de «cuidado» de su «familiar» (el propio Esteban) que adquiere de facto la forma de una voz animal: «se queja: una especie de mugido sordo, un gemido» (2014: 156). ¿Qué está ocurriendo aquí? ¿En qué sentido «gime» el padre de Esteban —y la abuela, en la cita de arriba—?

El motivo de la queja, asociada o en forma de sonoridad animal (un mugido, un gemido), aparece en no pocas ocasiones en otros textos que trabajamos: en relación con un instante o un intervalo particular de la enfermedad (como en *Ebrio de enfermedad*: «Los gemidos empezaban a obligarle a separar los dientes. El médico de familia le puso inyecciones, pero el efecto duraba una hora. Sabía cuando se le había pasado porque apretaba la mandíbula y clavaba la vista a la vez que cerraba su voluntad en torno al dolor, tratando de contenerlo»; Broyard, 2013: 139), en relación con la angustia (como en *Un final feliz*: «De aquel momento recuerdo la queja; digo, no me acuerdo tanto de su contenido..., como de la queja en sí. Ese lamento sostenido como una letanía. La cara deformada por la queja, los ojos, los pómulos, la boca»; Liffschitz, 2009: 32), o en relación otra vez con una determinada práctica médica (como en *Piel roja*. El grito constituiría en este y otros textos la fonación animal

que corresponde al «animal humano», como el ladrido corresponde al perro o el graznido a ciertas aves: «Parece que maneja un destornillador. El émbolo del aparato succiona sustancia de mi médula. Siento una convulsión eléctrica en mi cabeza...; luego, en la espalda; por fin, en los pies. Grito». Más tarde, el «grito» y el «aullido» de hecho se emparentan: «Me gustaría gritar. Sustituir la escritura por un aullido»; Gracia Armendáriz, 2012: 24 y 162). Se diría que aquí, en la referencia al animal que hallamos en estos textos, se está yendo más allá, e incluso en otra dirección, de los discursos medicalizados de la animalización de los enfermos. Más que del daño que estos discursos y su constelación de imágenes producen en la experiencia de enfermedad de los sujetos, las referencias al animal, en estos casos, nos podrían estar informando de una suerte de «fuerza» que al mismo tiempo les atraviesa y les excede —es decir, que les excede en tanto que tales: en tanto que individuos—. Esto es, al menos, lo que parece que viene a confirmarnos un relato de Margo Glantz, quizás no gratuitamente titulado «Tres personas distintas. ¿Alguna verdadera?» (2009). Uno de sus personajes, que recibe tratamiento médico a causa de una enfermedad bucal y que en distintas ocasiones en efecto grita de dolor, describe así la naturaleza del grito: «Las fuerzas productoras del grito convulsionan el cuerpo y lo proyectan desde la boca, la convierten en un territorio singular, emblema puro de fuerzas invisibles e insensibles, desbordan al dolor en sí mismo, desbordan la sensación que lo ha producido» —«atraviesa la barrera de los dientes, el grito» (Glantz, 2009: 306).

El texto de Glantz hace explícita, ciertamente, la relación entre la enfermedad, el grito (pero extensible a cualquier otra fonación animal) y la fuerza que se intuía en el resto de escenas literarias que hemos citado, como una suerte de «fuerza de dolor» (López Petit, 2014: 101-110) que «desborda» tanto el contexto concreto en el que se produce como al individuo implicado en él. Lo interesante de este texto, no obstante, es que se va a preguntar además por las bases de esa relación. Aquí, el sujeto, en contacto constante con su dolor dental, no puede dejar de atender a las partes del cuerpo que lo involucran («No puedo dormir, me siento corpórea, cada una de las partes de mi cuerpo pesa, diente por diente, especialmente en donde me han practicado una endodoncia, las piezas punzan, duelen, intensamente»). Esta atención hacia la cavidad bucal a la que el dolor le obliga lleva al sujeto, en un momento dado, a preguntarse por las formas en que ese tipo de dolor, las enfermedades dentales e incluso esas partes del cuerpo han sido representadas en la historia reciente de la literatura y las artes visuales, con el objetivo, justamente, de elaborar, con su ayuda, la experiencia que atraviesa (nótese, con respecto a ello, las referencias a la «boca» o la «mandíbula» que encontramos en los fragmentos citados de Liffschitz y Broyard, con las que el sujeto hace «fuerza»). El itinerario que realiza el narrador del relato de Glantz, en este campo, va de los diarios de Anaïs Nin

a los retratos de Frida Kahlo, pasando por un texto de Martin Amis, *Experience*, en el que, según este, «habla adecuadamente de los terribles momentos que ha vivido debido a las enfermedades de sus dientes». Sin embargo, es el comentario a «una serie de cabezas» pintadas por Bacon lo que aporta una luz singular al núcleo del análisis de este artículo. Si la cabeza «designada por el número I», como señala el sujeto, Nora García, «aprieta los dientes, rechinan, crujen», la cabeza número IV remite ya, otra vez, a partir del grito, a la cercanía entre el hombre y el animal: «Un hombre y un primate, idénticos, bestiales y humanos al mismo tiempo. Claroscuro sutil: la luz salpica tanto al hombre como al animal, sus bocas bien abiertas, la dentadura feroz». Una cercanía marcada de facto por la «ferocidad» del grito, como otro modo de la «fuerza» (Glantz, 2009: 280-282, 286-287 y 311).

Es asimismo significativo, para nosotros, el breve acercamiento «crítico» que realiza el sujeto a la obra del artista plástico británico. En particular, cuando se refiere a la célebre afirmación de este último según la cual «pinta el grito, no el dolor» (2009: 279). En efecto, Bacon no facilita un «relato» que explique el dolor, sino precisamente «aquello que explica que el dolor es i-representable». Del mismo modo, en los pasajes de los textos literarios que hemos citado y se hacen eco del grito de un enfermo (o de una serie más vasta de articulaciones animales) apenas se evoca esa «irrepresentabilidad», y no se ofrece en consecuencia tampoco una explicación o un significado unívoco para esa «sensación». Y sin embargo, es aquí, justamente, donde se apunta a la posibilidad de la «escucha» (Nancy, 2007) de un sentido nuevo en relación con ella: en «la evocación de lo irrepresentable» (Galán, 2012), en «el ser-en-el-lenguaje de lo no-lingüístico» (Agamben, 1996: 65), en el «querer decir» que «resuena», «más acá de un decir», en el «grito» o la «queja» (y «al que no hay que dar en principio —tampoco— el valor de una voluntad, sino el valor incoativo de un alzamiento articulatorio»; Nancy, 2007: 56). Como afirma Nora García, «el grito es la captura o la detección de una fuerza invisible» relacionada con lo animal (Glantz, 2009: 280). Pues bien: tenemos que pensar en esa animalidad como «fuerza invisible» que nos atraviesa y que nos «desborda» —que atraviesa la «barrera» de lo dientes y con ella la del individuo—.

3. Enfermedad y vida animal: el «devenir animal» del enfermo

La exploración de una nueva «contigüidad» entre la vida humana y la vida animal no es ciertamente una tendencia inédita entre las producciones culturales de Occidente en las últimas décadas.

Según Gabriel Giorgi, esta preocupación asalta a la producción literaria en América Latina, por ejemplo, entre mediados de los 60 y principios de los 70. El lugar del animal en la cultura experimenta ya un desplazamiento, en efecto, en textos como *Mi tío el jagareté*, de João Guimarães Rosa, o *La pasión según G.H.*, de Clarice Lispector, ambos publicados en los 60. Desde entonces, y hasta hoy, no podemos entender el animal como lo «otro» de lo humano o como el «afuera» de la cultura (2014: 11-12 y 2012: 181-186). Ahora bien, aunque este sea un motivo más o menos transitado en la producción literaria contemporánea, no resulta tan frecuente que se ponga el foco en la enfermedad (esto es, no solo del lado de las prácticas médicas mediante las que se consuma la animalización de los pacientes), para pensar en su retorno —y, en particular, de hecho, en las fonaciones animales supeditadas a esta, a la enfermedad—. Esta es la novedad que, creemos, aporta este artículo.

¿Desde dónde se ha leído, hasta ahora, esa «nueva proximidad», y desde dónde podríamos leerla nosotros, en relación con las poéticas de la enfermedad con las que trabajamos? Tanto Giorgi (2011, 2012, 2014), como Giorgi y Rodríguez (2007) o Esposito (2009a) nos instan a hacerlo, de nuevo, desde la categoría de «vida»: en primer lugar, quizás, desde Foucault (lo que significa decir también desde Canguilhem), y después, y especialmente, desde Deleuze.

Desde Foucault, desde el momento en que, influido efectivamente por George Canguilhem, «sustraer la vida del campo del *cogito* y de la conciencia» y la encuentra, también, en el curso de la enfermedad. Aquí, en la enfermedad, según Foucault, la vida estaría manifestándose con una intensidad y una «fuerza» particulares (2007b). No se trataría (incluso en el caso de que esta contuviese una amenaza de muerte) sino de una «expresión del impulso de lo viviente» que todavía quiere «persistir en su ser» (Giorgi y Rodríguez, 2007: 33).

La enfermedad, en efecto, como señala Canguilhem, no implica una salida de la norma que aseguraría, *a priori*, la conservación de la vida de un cuerpo dado. Más bien al contrario, la enfermedad indica que un cuerpo está llevando a cabo un proceso de creación de sus propias normas (en relación, obviamente, con un contexto específico). Lo que Canguilhem nos dice aquí, en suma, es que la norma biológica no trasciende al ser viviente, que no es una norma que llega desde fuera y que desde ahí se le puede aplicar, sino que forma parte, por decirlo así, de este mismo: es «inmanente» a él, está dada por él mismo y contenida en su existencia. «La norma de un organismo humano es —así— su coincidencia consigo mismo». De este modo, el autor francés, realiza una inversión conceptual plenamente significativa. Antes que nada, su enfoque sugiere que no existe, en primer lugar, una norma biológica que, en segunda

instancia, vendría a infringir la patología: «lo anormal, lógicamente secundario —afirma— es existencialmente primitivo» (1971: 195 y 207). Pero no se queda aquí. Porque que «lo anormal» «preexista» y luego «resista» a la normativización que recae sobre él significa, a su vez, que puede de algún modo «penetrar» en ella «hasta modificarla». Para Canguilhem, de hecho, el «organismo más “normal”» es aquel que es «capaz de infringir y cambiar con mayor frecuencia sus propias normas», de modo que la norma, para un organismo, sería la capacidad de efectuar dicho cambio (Esposito, 2005: 202-203). Es desde aquí, precisamente, desde donde Foucault afirma que, en tanto que «la vida es aquello que es capaz de error» (capaz de «infringir» sus propias normas), la enfermedad es una de sus manifestaciones erráticas más «radicales» (2007b: 55). Nos encontramos, en efecto, ante un «poder paradójico» que no solo «desequilibra» la vida, sino que, a su vez, «la abre a nuevas posibilidades» (Giorgi y Rodríguez, 2007: 33-34).

¿No será este «poder», acaso, lo que «resuena» en la «fuerza —paradójica— de dolor» que se expresa en el grito, en el aullido, en el mugido de los sujetos enfermos de los textos literarios que hemos citado? «Denis», un relato de Roberto Echavarren en el que su protagonista hace referencia a la «potencia» de subversión que encierra su tumor cancerígeno nos pone, efectivamente, sobre esta pista («En este tumor reactivo —afirma Denis— se cifraba una potencia, [...] un impulso de crecer más allá de los atrasos y disminución del cuerpo y sus posibilidades», «un juguete rabioso que denuncia la sofocación»; y más abajo: «La naturaleza nos enferma. Para darnos ocasión de descansar y de restablecernos. O de romper con ese bloque duro, las disciplinas del ganapán, y la responsabilidad»⁷; 2009: 166-167 y 174-175). Los gritos y el resto de sonidos animales que emiten los personajes enfermos de los relatos de Glantz, Broyard, etc., darían cuenta, entonces, del «poder paradójico» de la vida en la medida en que están relacionados con contextos de enfermedad y posibilidades de vida extremadamente diferentes. Así, aunque en todos ellos podamos distinguir un «alzamiento articulatorio» (Nancy, 2007: 56) en el que creemos escuchar el sentido de una «queja», esto es, de un «rechazo» ante un estado de cosas dado (y a pesar de que su significado específico sea inaccesible), no en todos se vislumbra una apertura a un orden de cosas distinto. Diríamos que en el relato de Glantz o en la novela de Gracia Armendáriz, la «fuerza» expresada en el grito sí parece anunciar (más allá o en relación con la presencia de un dolor agudo) una posibilidad de vida «nueva» (una nueva «norma»). Sin embargo, en otros relatos, como en el de Broyard, la «fuerza de dolor» que hace gemir al sujeto, y con la que este aprieta la mandíbula, precede apenas a una muerte inmediata —se cumple la amenaza—. Pensemos ahora, no obstante, en qué sentido esta serie de articulaciones animales podría estar apuntando, en

NOTAS

7 | No parece complicado, efectivamente, vincular la «potencia» del tumor de Denis con la «potencia» de «una vida», que «antes de ser enfermedad», como escribía Foucault, es «potencia de variación», capacidad de «desviarse» de la norma (2007b: 55).

cualquier caso, a una fuerza de «rechazo» y a la vez a una «nueva posibilidad» para la vida.

En este punto, no nos sorprende descubrir que, tanto en el caso del relato de Glantz como en la novela de Gracia Armendáriz, esa posibilidad de vida «nueva» que podría estar contenida en el grito se construiría en el conjunto del texto por oposición a la vida medicalizada que los personajes experimentan en el instante de su proyección —de la proyección del grito—. Vayamos al primero de estos textos. En la última página de «Tres personas distintas...», Nora García abandona el centro médico. Antes, ha hecho referencia no solo a la «fuerza» animal del grito (que ha emitido en su interior) sino también a los «instrumentos de tortura» con los que el cirujano realiza su trabajo, a la violencia que este implica («Hurgan, raspan, limpian, colocan el puente, lo adhieren con un cemento sólido») o a los procesos de infantilización («El médico me tranquiliza como si fuese una niña»), objetivización («El dentista... arregla... la carrocería bucal») y finalmente de animalización («como si me hubiese convertido en un perro de Pávlov») a los que se ha visto sometida en el mismo centro. En el último párrafo del relato, Nora García regresa a casa y se reúne con un grupo de amigos. En la penúltima frase, descorchan una botella de vino y Nora bebe de ella, desobedeciendo las indicaciones médicas. En la última frase nos informa, casi como si fuera una venganza, y por contraste al instante de plenitud que parece que siente una vez que ha salido del centro y está en compañía de sus amigos, de que, «de acuerdo con las estadísticas médicas, a los dentistas les corresponde el índice más alto de suicidios» (2009: 286, 295, 306, 307, 308 y 317).

La novela de Gracia Armendáriz es tal vez menos incisiva que el relato de Glantz, pero más explícita con respecto al motivo que nos ocupa. Las dos referencias básicas al animal, en relación con una producción fonética del enfermo, aparecen aquí, como veíamos más arriba, en dos situaciones claramente diferenciadas. En la primera de ellas, el sujeto emite un grito que da cuenta de la sensación de dolor que experimenta durante una prueba de diagnóstico (en el momento en que una internista «clava un instrumento» en su esternón) así como del rechazo que esta (que la situación, que el contexto, etc.) le produce (recordemos que el grito, según Nora García, «desborda la sensación que lo ha producido»; Glantz, 2009: 306). En la segunda, el narrador, J. G. A., hastiado efectivamente por la situación en la que se encuentra (su vida está radicalmente ligada a la espera de un trasplante de riñón y al tratamiento de diálisis renal al que se somete desde hace varios años), afirma que le «gustaría —de nuevo— gritar», e incluso «sustituir la escritura por un aullido». Aquí, la fonación (la fuerza) animal se opone a la escritura, el *phoné* al *logos*, como el rechazo de la experiencia (marcada por el daño y la medicalización) se opone a la abstracción («“Síntomas difusos”, los

llaman los médicos, pero mi dolor no es difuso, sino concreto como un macizo edificio de ladrillo rojo. El dolor es una bestia antigua») e incluso a la elaboración de la experiencia. Es plenamente significativo, en este punto, que la escena en la que el narrador concreta (simbólicamente) la idea de la huida de su vida medicalizada aluda, por un lado, a un deseo de desprenderse de su identidad, de su persona, de su vida individual, y, por otro, que lo haga con la ayuda de un poema de Franz Kafka en la que el sujeto lírico acaba perdiendo sus rasgos personales y confundiéndose, precisamente, con un animal (tan significativo como que de ese poema, es decir, de dicha escena, se extraiga el título de la novela: *Piel roja*). El narrador la describe del siguiente modo: «Si pudiera correr me arrancarían la pulsera identificativa del centro sanitario —que consigna mi nombre y apellidos, mi grupo sanguíneo y un código de barras...— y huiría a caballo. Imagino frente a mí el horizonte de una luminosa pradera, el viento en la cara..., el cuero cabelludo desnudo al sol... Deseo de ser piel roja» (Gracia Armendáriz, 2012: 11-12, 24 y 162). El poema de Kafka al que evoca, «Deseo de ser piel roja», dice así:

Si uno pudiera ser un piel roja, siempre alerta, y sobre un caballo que cabalgara veloz, a través del viento, constantemente estremecido sobre la tierra temblorosa, hasta quedar sin espuelas, porque no hacen falta espuelas, hasta perder las riendas, porque no hacen falta riendas, y que en cuanto viera ante sí el campo como una pradera rasa, hubieran desaparecido las crines y la cabeza del caballo. (Kafka, cit. en Morey, 1999: 9)

La noción de vida que subyace en ambos relatos, expresada en la «fuerza» en curso de la enfermedad y proyectada a su vez en un grito de dolor y de rechazo ante un estado de cosas determinado, se ajusta en efecto, en sus rasgos básicos, a la idea de «vida» que maneja Foucault en sus últimos textos. En cualquier caso, la referencia al animal asociada aquí a ella, y contenida en las distintas articulaciones sonoras o en escenas como esta última de *Piel roja* (construida a partir del poema de Kafka en el que el sujeto aspira a confundir la fuerza del animal con la suya a través de una correlación entre sus cuerpos), va más allá del horizonte que traza Foucault en estos textos —o en ese último texto sobre la «filosofía del error» de Canguilhem: «La vida: la experiencia y la ciencia» (2007b). Para encontrar una llamada a lo animal como «fuerza», en relación con la categoría de «vida», que nos permita completar una lectura de ese conjunto de escenas literarias en continuidad con la lectura que hemos iniciado desde Foucault, tenemos que desplazarnos (y desplazar, en cierto sentido, la parte final de su obra) hasta la obra de Deleuze.

En primer lugar, sabemos que, para el autor de *Crítica y clínica*, la «meta de la literatura» es «el paso de la vida al lenguaje». El escritor, según Deleuze, debe ser capaz de incorporar al registro lingüístico

«visiones» y «audiciones» (lo que en otros lugares denomina «lo indeterminado») que no pertenecen sino a este ámbito, la vida, y que se ubican por tanto no fuera, pero sí en los «intersticios del lenguaje». Los gritos, los gemidos, los aullidos, etc., de los enfermos de nuestros textos constituirían, en este sentido, ejemplos de «audiciones» que la literatura recoge e inscribe en el lenguaje («La lengua ha de esforzarse en alcanzar caminos indirectos..., animales, para poner de manifiesto la vida en las cosas») (1996: 12-13 y 17). En este proceso, «lo que tiene lugar a nivel de los cuerpos, a nivel del devenir» se inscribe en el lenguaje como «evento de sentido»⁸ (Giorgi y Rodríguez, 2007: 25-26). Al mismo tiempo, sabemos que, para Deleuze, «estas visiones, estas audiciones no son un asunto privado», sino que remiten, al contrario, a «acontecimientos» «impersonales» (como señalan nuestros textos, el grito «desborda» a la persona que grita; 1996: 9-10). La categoría de «vida» es la que condensa de hecho, en Deleuze, el conjunto de la teoría de lo «impersonal» y la que la abre a configuraciones «aún indeterminadas» (Esposito, 2009a: 211)

Pues bien, de entre todas ellas, de entre los distintos «frentes» que el autor construye para «atacar» al concepto de persona, nos vamos a quedar ahora, precisamente, con la figura del «devenir animal». Porque en ella encontramos finalmente la herramienta adecuada para culminar el análisis de este artículo, pero también porque en ella convergen y alcanzan su estado más acabado desarrollos conceptuales previos en torno a lo «impersonal» que Deleuze articula alrededor de la idea de «virtualidad» o «haecceidad». Antes que nada, insistimos en aclarar que el «devenir animal», en Deleuze, no guarda ninguna relación con la animalización del sujeto que se ha llevado a cabo en diferentes contextos y a través de diferentes prácticas bio y tanatopolíticas. Si la animalización del sujeto constituyó, y constituye, en dichos contextos, el «resultado» más «devastador» al que, según Esposito, nos ha conducido el concepto de «individuo» y el «dispositivo de la persona», el «devenir animal» se caracteriza, al contrario, por su «carga contestataria» frente a dichas prácticas —«y a la vez constitutiva»—. Teniendo en cuenta la tradición biopolítica que ha definido «al hombre mediante el contraste con el animal —con una parte de sí... previamente bestializada—», la «reivindicación de la animalidad» que esta figura propone (y a la que parece que apuntan nuestros textos) «rompe», como vamos a ver, con el «interdicto fundamental» que «nos gobierna» (Esposito, 2009a: 214-215 y Deleuze y Guattari, 2002: 239-315).

Ahora bien, «devenir animal», «reivindicar» nuestra animalidad, tampoco significa, en cualquier caso, que tengamos que reconocer a un hipotético animal que todos albergaríamos dentro de nosotros (en «el fondo más oscuro» de nuestro ser) o que tengamos que «imitar» o llegar a convertirnos o «evolucionar» en animales,

NOTAS

8 | «La vida como potencia y como singularidad pasa por el lenguaje allí donde el lenguaje desborda la significación y se enfrenta con su propio límite» (Giorgi y Rodríguez, 2007: 26).

animalizando nuestras prácticas, nuestras conductas, etc.: «Devenir —escribe Deleuze en *Crítica y Clínica*— no es alcanzar una forma (identificación, imitación, Mimesis), sino encontrar la zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación tal que ya no quepa distinguirse» de aquello que se deviene. Tampoco es, por otra parte, una «metáfora»: «Los devenires animales —leemos en *Mil mesetas*— no son sueños ni fantasmas. Son perfectamente reales». ¿Pero de qué realidad estamos, entonces, hablando? ¿A qué se refiere Deleuze exactamente con esta fórmula? ¿De qué modo ilumina los textos literarios que estamos leyendo? (Esposito, 2009a: 215, Deleuze: 1996: 11-12 y Deleuze y Guattari, 2002: 244).

Según Esposito, podemos decir que el «devenir animal» es «real», de facto incluso «nuestra realidad más tangible», a condición de que entendamos por «real» el cambio al que estamos sometidos constantemente; esto es, «no lo distinto del hombre» y ni siquiera «lo distinto en el hombre», sino el «hombre», el sujeto, reconducido a su «natural alteración» (como un «ser en plural» que remite no solo a los otros sino en general a «lo otro»). El «devenir animal», así, implica una relación de continuidad «con aquello que nos rodea o que desde siempre llevamos dentro» («Nosotros no devenimos animal sin una fascinación... por la multiplicidad. ¿Fascinación del afuera? ¿O bien la multiplicidad que nos fascina ya está en relación con una multiplicidad que nos habita por dentro?») así como una relación de «contaminación» e incluso una cierta «potencia de metamorfosis», que de hecho funciona como una precaución y una crítica a cualquier pretensión de pureza racial, étnica o de cualquier otro tipo. En contra de los «efectos mortíferos» de las tesis acerca de la pureza racial, étnica, etc., el «devenir animal» abandona la idea de la evolución por «filiación», «hereditaria», para abrazar la idea de una evolución «comunicativa o contagiosa». La diferencia fundamental entre ambas reside en que el «devenir animal», en vez de poner en relación a una serie de individuos a partir de una determinada propiedad común, «pone en juego términos completamente heterogéneos» entre sí, que efectivamente entran en relación pero ya en una relación de contagio (no de filiación): «por ejemplo, un hombre, un animal y una bacteria, un virus, una molécula, un microorganismo», pero también «un árbol», una «estación» del año, «vientos y tempestades». «Combinaciones que no son ni genéticas ni estructurales, inter-reinos, participaciones contra natura, así es como procede». A estas alturas, por tanto, ya hemos entendido que en el «devenir animal» no se trata solo del animal, de la relación con lo animal, sino, en todo caso, de la relación del animal con su afuera; o mejor, del animal como relación con su afuera (como sugería el zoólogo Jacob Von Uexküll, que influyó decisivamente a Deleuze; Agamben, 2010: 55-64). Lo que cuenta, en fin, en el «devenir animal» es el «devenir de una vida»⁹ que «rompe» «las cadenas y las prohibiciones, las barreras y las fronteras que el hombre grabó en ella» (Esposito, 2009a: 215-216 y Deleuze y Guattari, 2002: 244-248 y 360).

NOTAS

9 | «El devenir puede y debe ser calificado como devenir-animal, sin que tenga un término que sería el animal devenido. El devenir-animal del hombre es real, sin que sea real el animal que él deviene; y, simultáneamente, el devenir-otro del animal es real sin que ese otro sea real» (Deleuze y Guattari, 2002: 244).

Desde esta perspectiva podemos completar, ya, el análisis de los textos literarios en los que un sujeto emite, en un momento dado de su enfermedad, una voz animal (y en continuidad con la lectura de dichos textos que habíamos iniciado en relación con la categoría de «vida» en el último Foucault). Desde esta perspectiva: como un «devenir animal de la lengua» (Saraceni, 2012: 171) que funciona como condición de emergencia del «devenir animal» del enfermo, en tanto que «fuerza» que se opone y/o rompe asimismo una serie heterogénea de cadenas, prohibiciones y fronteras. No cuesta demasiado, efectivamente, insertar en esta línea de análisis a Nora García, enseñando los dientes («la dentadura feroz») durante la proyección de un grito como lo haría un animal que ruge o aúlla, en un gesto que no sería apropiado diferenciar del gesto del animal y que la sitúa, como diría Deleuze, en una «zona de vecindad» y «de indiscernibilidad» con este —por ejemplo, con uno de los primates que retrata Francis Bacon en una de sus series pictóricas; a Nora García abandonando, posteriormente, la clínica en la que se ha sometido a un tratamiento odontológico y en la que se ha visto reducida, de distintos modos, a «no persona» (mediante prácticas de infantilización, objetivización y animalización); a Nora García exponiéndose a una forma de devenir (de «ser en plural») en relación con su amigos y con las «moléculas» del vino, en contra de la prescripción médica; a Nora García recordando sarcásticamente, desde esa posición, expuesta al «devenir de una vida», que sobre los dentistas recae una tasa de suicidios sensiblemente superior a la media de la población (Glantz, 2009); asimismo, podemos analizar desde este punto de vista el comportamiento del sujeto J. G. A, que, en *Piel roja*, «grita» ante el dolor que le produce la punción lumbar que se le realiza como parte de una prueba de diagnóstico (y en la que asimismo percibe un proceso de reducción al estatuto de máquina: «Con idéntica actitud, un mecánico le hubiera cambiado la batería a mi viejo Opel») y que aún preferiría «aullar» ante la forma de vida medicalizada a la que, en general, se le aboca; a J. G. A. que se arrancararía la pulsera que se le coloca en el momento del ingreso en el centro sanitario y que le identifica, precisamente, como J. G. A. («que consigan mi nombre y apellidos, mi grupo sanguíneo», etc.); que «huiría —de allí— a caballo» hasta alcanzar una «luminosa pradera» en la que, finalmente, no pudiera distinguirse de los rayos de sol que se posan en su «cuero cabelludo», del viento que impacta en su cara, del caballo que monta y que huye, de esa «fuerza» de huida (Gracia Armendáriz, 2012); desde esta perspectiva podemos leer, incluso, el «canto incomprensible» que emite Almudena en las últimas páginas de *Lo real*, de Belén Gopegui (2001), durante una «sepsis sobreaguda» que le conducirá hasta la muerte apenas unas horas más tarde:

He visto —afirma la narradora, Irene Arce— a enfermos sedados y a enfermos que hablan en sueños y el despertar no cambia nada. He

visto el desamparo, la invasión repentina del carácter por una afección mental y cómo el organismo ya no puede hacerle frente y el carácter se doblega y el hombre o la mujer ceden igual que si un árbol cediera por el peso de una mariposa. He visto también alucinaciones en el cine, he visto la imitación del delirio en el teatro, en la televisión. Pero aquel día vi a apenas a Almudena Lorente tararear y no como si fuese una loca ni otra persona sino quizá como si fuera un ser sin lenguaje articulado, una clase de pájaro, un bebé, una garganta emitiendo de forma audible el sonido con que se comunican los delfines o las ballenas, y la ballena se engarzaba con el pájaro, el pájaro con el delfín, el delfín con el bebé. Fueron cinco minutos de una beatitud diurna..., la beatitud desordenada de quien ha dormido al raso y en su despertar se mezclan las hojas húmedas, ruido de alas en el follaje, un animal que cruza veloz¹⁰ (Gopegui, 2001: 362-363)

NOTAS

10 | Después de este pasaje, que relata la narradora, Edmundo, el marido de Almudena, volvió a casa. Al observar que su fiebre no bajaba, llevó a su mujer al hospital. Tras varias pruebas, informaron a Edmundo del diagnóstico. Posiblemente, moriría en 48 horas. Antes, en la habitación del hospital, «Edmundo pudo oír el mismo lenguaje no articulado que oyera» Irene Arce, la narradora, «en su casa». «También él pensó que no había dolor alguno en ese lenguaje» (Gopegui, 2001: 362-366). Estos pasajes apuntan a la relación entre «lo no-lingüístico» del canto y «lo no-lingüístico» del «habla animal» y sitúa al personaje de Almudena en el flujo intensivo de un «devenir animal». La alusión a los distintos animales («pájaros», «delfines», «ballenas») y la «combinación», como diría Deleuze, o la «mezcla», como dice el propio texto, posterior entre ellos, entre ellos y el «bebé», entre ellos y el «despertar», el «raso», «las hojas húmedas», el «ruido de alas en el follaje» (una verdadera combinación entre especies y reinos siempre diferenciados) no debería dejar lugar a ninguna duda. No obstante, por si esto fuera poco, en su referencia al bebé y también a esa cierta «beatitud» que caracterizaría la canción de Almudena (una «beatitud —además— desordenada», fuera de todo orden), la novela remite, explícitamente, al último texto que escribió Deleuze y en el que como sabemos se aborda el concepto de «vida». Aquí, Deleuze, efectivamente, en su «intento de aclarar a través de “una vida” el vértigo de la inmanencia», señala, justamente, al bebé y al moribundo como a aquellos que «presentan la cifra enigmática» de la vida impersonal (Agamben, 2007: 77), en tanto que

El «devenir animal» que se desliza en estos textos, y que se articula sobre todo a través de una serie de fonaciones animales inscritas en el lenguaje, proyecta, en el campo de cada grito, de cada aullido, el sentido de una impugnación radical de la norma médica, la medicalización de la vida, los dispositivos de animalización de los enfermos o incluso de la noción de «individuo» y del «dispositivo de la persona», del que se desprende inevitablemente la animalización y la despersonalización vinculada a ciertas prácticas biomédicas y a un conjunto más vasto de prácticas bio(tanato)políticas:

El devenir animal del hombre alude a la ruptura de este vínculo metafísico: un modo de ser hombre que no coincide con la persona ni con la cosa. Tampoco con el tránsito permanente de una a otra al que desde siempre parecemos destinados. Es la *persona viviente*, no separada de la vida ni implantada en ella, sino coincidente con ella como sínolon inescindible de forma y fuerza, externo e interno, *bíos* y *zoé*. A este *unicum*, a este ser singular y plural, remite la figura, aún insondable de la tercera persona: a la no-persona inscrita en la persona, a la persona abierta a aquello que aún nunca ha sido. (Esposito, 2009a: 216)

En el «devenir animal» de los sujetos enfermos de los textos de nuestro *corpus* queda claro que ya no se trata de pensar en la pareja animal/humano de forma más justa o amistosa: «no se trata —como señala Gabriel Giorgi— de revisar la distinción y la jerarquía entre lo humano y lo animal para reponer un lugar de lo animal que habría sido... tachado» por el «humanismo moderno»; no se trata de modificar el «vínculo» que existiría entre hombres y animales partiendo ahora de «una compasión fundada en el reconocimiento de una vulnerabilidad compartida»; ni se trata, por supuesto, de reconocer al animal como «sujeto de derecho» sobre el que se aplicaría un cierto entramado jurídico en el que resuena el eco de los «derechos humanos». En lugar de obligarnos a trabajar sobre esa diada, asumiéndola por tanto como un punto de partida válido y sobre la que se podrían realizar ciertos ajustes, los textos nos permiten mirar en otra dirección: nos instan, creemos, a refutarla (2012: 191). En el enfermo que gime o aúlla, en el sujeto que se imagina huyendo

del hospital a lomos de un caballo que no se diferencia de su cuerpo dolorido, el hecho literario nos ofrece la posibilidad de «explorar», de «experimentar el límite y la ambivalencia» entre lo animal y lo humano y de articular, desde aquí, por tanto, una posición que se oponga y que resista al «sueño [bio]político de trazar, sobre el cuerpo humano, la separación absoluta entre la “mera vida” y la “vida humana”» (Giorgi y Rodríguez, 2007: 27).

Los «devenires animales» que hallamos en este conjunto de poéticas (de la enfermedad) nos hablan de un desplazamiento del lugar del animal en nuestra cultura que no puede dejar de provocar, en un futuro ojalá próximo, consecuencias más amplias. Al abandonar «el marco de esa “naturaleza” que la volvía inteligible y que la definía en su contraposición a la vida humana», la vida animal «arrastra una serie muy vasta de distinciones y oposiciones» («natural/cultural, salvaje/civilizado, biológico/tecnológico, irracional/racional, viviente/hablante, orgánico/mecánico, deseo/instinto, individual/colectivo, etc.») que hasta ahora ha organizado nuestras políticas, nuestros cuerpos y nuestras formas de vida y que, en consecuencia, dejarían de contar con un suelo en el que reproducirse (Giorgi, 2014: 11-13). La decisión sobre la vida que define al imperativo biopolítico (a qué vidas se «hace vivir» y a qué vidas se «hace» o se «deja morir») y en la que la idea del animal (de la vida animal) juega un papel clave no podría ser ejecutada en un escenario en el que el «devenir animal» es por fin perceptible.

La vida, de este modo, y en tanto que en definitiva lo que cuenta en el «devenir animal» es menos, de hecho, el animal que el «devenir de una vida», deja de ser únicamente el objeto que el biopoder captura o el campo en el que se produce «la sujeción a los aparatos biopolíticos», y se revela asimismo como aquello que está constantemente en fuga y que se le resiste —que se resiste y desborda sus clasificaciones y sus jerarquías—. Es sobre esta percepción de la «vida», ya no como «objeto de apropiación» y de «privatización del que surge el individuo» sino como «umbral», ahora, desde el que se articulan modos de «ser-en-común» (Nancy, 2001) «entre cuerpos y especies», sobre la que nos es dado imaginar otras políticas: políticas de la vida, biopolíticas, ya no positivas ni negativas y ni siquiera declinadas sobre una matriz (digamos mixta) de «protección negativa» (una matriz en definitiva «inmunitaria»), sino un nuevo tipo de biopolíticas que podríamos denominar «afirmativas» y que se articulan no ya *sobre* sino *a favor de* la vida (Esposito, 2009a: 200 y 2009b: 22-23; Giorgi y Rodríguez, 2007: 31; y Giorgi, 2014: 40-43).

NOTAS

no han alcanzado o ya han perdido sus «rasgos subjetivos», «personales»: «Los niños muy pequeños —escribe— se parecen y no tienen individualidad... Están atravesados por una vida inmanente que es pura potencia, e incluso beatitud». Es significativo, asimismo, por contraste a casi todos los textos literarios en los que el enfermo profiere una voz animal, que en el caso de Almudena el canto no contenga o no exprese ningún tipo de dolor. Y, sin embargo, tal vez podamos entender esta circunstancia también desde el texto de Deleuze. Así, este canto no expresaría dolor (del mismo modo en que no expresaría rechazo alguno) en tanto que (como ocurre en el ejemplo del moribundo en el texto de Deleuze) «la vida del individuo le cedió lugar a una vida impersonal» que se ha «liberado» definitivamente «de los accidentes de la vida interior y exterior, es decir, de la subjetividad y de la objetividad de lo que le pasa»: «vida de pura inmanencia, neutra, más allá del bien y del mal», y del dolor (Deleuze, 2007: 37-40).

Bibliografía citada

- AGAMBEN, G. (1996): *La comunidad que viene*, Valencia: Pre-Textos.
- AGAMBEN, G. (2003): *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia: Pre-Textos.
- AGAMBEN, G. (2007): «La inmanencia absoluta» en GIORGI, G. y RODRÍGUEZ, F. (comps.), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, Buenos Aires, Paidós, 59-92.
- AGAMBEN, G. (2010): *Lo abierto. El hombre y el animal*, Valencia: Pre-Textos.
- BARRETO, I. (2006): *Soul de Apure*, San Fernando de Apure: Ediciones Sociedad de Amigos de Santo Sepulcro.
- BROYARD, A. (2013): *Ebrio de enfermedad*, Segovia: La Uña Rota.
- CANGUILHEM, G. (1971): *Lo normal y lo patológico*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- CHIRBES, R. (2014): *En la orilla*, Barcelona: Anagrama.
- DELEUZE, G. (1996): *Crítica y clínica*, Barcelona: Anagrama.
- DELEUZE, G. (2007): «La inmanencia: una vida...» en GIORGI, G. y RODRÍGUEZ, F. (comps.), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, Buenos Aires: Paidós, 35-40.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (2002): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-Textos.
- ECHAVARREN, R. (2009): «Denis» en GUERRERO, J. y BOUZAGLO, N. (comps.), *Excesos del cuerpo. Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- ESPOSITO, R. (2005): «Immunitas». *Protección y negación de la vida*, Buenos Aires: Amorrortu.
- ESPOSITO, R. (2009a): *Tercera persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal*, Buenos Aires: Amorrortu.
- ESPOSITO, R. (2009b): *Comunidad, inmunidad y biopolítica*, Barcelona: Herder.
- ESPOSITO, R. (2012): *El dispositivo de la persona*, Buenos Aires: Amorrortu.
- FOUCAULT, M. (2007a): *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*, Madrid: Siglo XXI.
- FOUCAULT, M. (2007b): «La vida: la experiencia y la ciencia» en GIORGI, G. y RODRÍGUEZ, F. (comps.), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, Buenos Aires: Paidós, 41-57.
- FOUCAULT, M. (2012): *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, Madrid: Siglo XXI.
- GALÁN, M. (2012): «Misión imposible: representación, presentación, irrepresentable», ARTEA, [12/02/2012], <https://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/224/Marta%20Galan-Mision%20imposible-representacion,%20presentacion,%20irrepresentable.pdf>
- GIORGI, G. (2011): «La rebelión de los animales: zoopolíticas sudamericanas», *Aletria*, vol. 21, 3, 165-177.
- GIORGI, G. (2012): «El “animal de adentro”: retóricas y políticas de lo viviente», *Voz y escritura. Revista de estudios literarios*, 20, 181-194.
- GIORGI, G. (2014): *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- GIORGI, G. y RODRÍGUEZ, F. (comps.) (2007): *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, Buenos Aires: Paidós.
- GLANTZ, M. (2005): «Palabras para una fábula» en *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador*, Barcelona: Anagrama.
- GLANTZ, M. (2009): «Tres personas distintas. ¿Alguna verdadera?» en GUERRERO, J. y BOUZAGLO, N. (comps.), *Excesos del cuerpo. Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- GOPEGUI, B. (2001): *Lo real*, Barcelona: Anagrama.
- GRACIA ARMENDÁRIZ, J. (2012): *Piel Roja*, Madrid: Demipage.
- LIFFSCHITZ, G. (2009): *Un final feliz (Relato sobre un análisis)*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- LINK, D. (2009): *Fantasmas. Imaginación y sociedad*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- LÓPEZ PETIT, Santiago (2014): *Hijos de la noche*, Barcelona: Edicions Bellaterra.
- MOREY, M. (1990): «Introducción. La cuestión del método» en FOUCAULT, M., *Tecnologías del yo y otros textos afines*, Barcelona: Paidós/I.C.E.-U.A.B., 9-44.
- estudios literarios*, 20, 163-179.

- NANCY, J. L. (2001): *La comunidad desobrada*, Madrid: Arena Libros.
- NANCY, J. L. (2007): *A la escucha*, Madrid: Amorrortu.
- NEUMAN, A. (2012): *Hablar solos*, Madrid: Alfaguara.
- PAULS, Alan (2013): *Historia del dinero*, Barcelona: Anagrama.
- SARACENI, G. (2012): «La intimidad salvaje. El grado animal de la lengua», *Voz y escritura. Revista de estudios literarios*, 20, 163-179.

CONTROLAR E IMUNIZAR: A(S) POLÍTICA(S) DO CORPO EM *INTRUSION*, DE KEN MACLEOD

Igor Furão

Centro de Estudos Comparatistas

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa



Resumo || No presente artigo examinarei de que forma os sintomas e tribulações dos protagonistas de *Intrusion*, de Ken MacLeod, nos ajudam a reflectir sobre problemas éticos e questões de poder presentes na nossa sociedade contemporânea. Procurarei, primeiramente, iluminar as estratégias literárias utilizadas na construção da mundividência das personagens. Consequentemente, indagarei se o universo ficcional desta obra poderá verter nova luz sobre as possíveis consequências da convergência entre controlo tecnocrático, manipulação genética e reprodução medicamente assistida. Através de uma abordagem comparatista, que coloca este romance em diálogo com outras obras de ficção científica que o precederam, explorarei, pois, as relações que se estabelecem ao longo da narrativa entre a problemática da eugenia, a retórica do terrorismo, e um tipo de biopolítica que controla os corpos das personagens através de dispositivos de segurança.

Palavras-chave || Biopolítica | Ficção científica | Controlo | Ken MacLeod | *Intrusion*

Abstract || In this article I will examine how the symptoms and tribulations of the protagonists of *Intrusion*, by Ken MacLeod, may help us reflect on ethical issues and power issues present in our contemporary society. Firstly, I will try to evince the literary devices used in the construction of the worldview of the characters. Consequently, I will inquire if the fictional universe of this work may shed new light on the possible consequences of the convergence between technocratic control, genetic manipulation and medically assisted reproduction. Through a comparative approach, which puts this novel in dialogue with other works of science fiction that preceded it, I will thus explore the relationships that are established along the narrative between the problem of eugenics, the rhetoric of terrorism, and a kind of biopolitics that controls the bodies of the characters through safety devices.

Keywords || Biopolitics | Science-fiction | Control | Ken MacLeod | *Intrusion*

Resumen || En este artículo examinaré cómo los síntomas y las tribulaciones de los protagonistas de *Intrusion*, de Ken MacLeod, pueden ayudarnos a reflexionar sobre asuntos éticos y del poder de nuestra sociedad contemporánea. En primer lugar, señalaré los elementos literarios utilizados en la construcción de la cosmovisión de los personajes. Posteriormente, examinaré cómo el universo ficcional de esta obra puede ofrecer una nueva mirada acerca de las posibles consecuencias de la convergencia entre el control tecnocrático, la manipulación genética y la reproducción asistida. A través de un punto de vista comparatista que pone la novela en diálogo con otras obras precedentes de ciencia ficción, exploraré las relaciones establecidas a lo largo de la narrativa entre el problema de la eugenesia, la retórica del terrorismo y un tipo de biopolítica que controla los cuerpos de los personajes a través de medidas de seguridad.

Palabras clave || Biopolítica | Ciencia ficción | Control | Ken MacLeod | *Intrusion*

Resum || En aquest article examinaré com els símptomes i les tribulacions dels protagonistes de *Intrusion*, de Ken MacLeod, poden ajudar-nos a reflexionar sobre qüestions ètiques i del poder de la nostra societat contemporània. En primer lloc, assenyalaré els elements literaris usats en la construcció de la cosmovisió dels personatges. Després, examinaré com l'univers ficcional d'aquesta obra llança una nova llum a les possibles conseqüències de la convergència entre el control tecnocràtic, la manipulació genètica i la reproducció assistida. A través d'un punt de vista comparatista, que posa la novel·la en diàleg amb altres obres de ciència ficció que la van precedir, exploraré, doncs, les relacions establertes en la narrativa entre el problema de l'eugenesia, la retòrica del terrorisme i un tipus de biopolítica que controla els cossos dels personatges a través de mesures de seguretat.

Paraules clau || Biopolítica | Ciència ficció | Control | Ken MacLeod | *Intrusion*

But I don't want comfort. I want God, I want poetry, I want real danger, I want freedom, I want goodness. I want sin.

Aldous Huxley, *Brave New World*

Nos últimos quarenta anos os desenvolvimentos tecnológicos nas áreas da genética e da reprodução medicamente assistida têm vindo a revelar um grande potencial para alterar de forma profunda o tecido biológico e social do ser humano. A criação da fertilização *in vitro* ou a utilização de células estaminais na reparação de órgãos danificados são apenas dois entre os muitos exemplos que poderíamos mencionar para apoiar esta afirmação. Não obstante, a combinação destas duas áreas levanta, entre outros, problemas éticos para os quais as respostas ainda estão a ser desenvolvidas devido ao facto de partirem de conjecturas consideradas impossíveis, ou, na melhor das hipóteses, fantasiosas.

É certo que têm surgido efectivamente reflexões sobre problemas como a clonagem ou a eugenia positiva/liberal, radicadas numa abordagem mais directa, como acontece, por exemplo, em *On Cloning* (Harris, 2004) ou *Our Posthuman Future: Consequences of the Biotechnology Revolution* (Fukuyama, 2003). Estas constroem-se, geralmente, a partir da tensão entre dois pontos de vista opostos sobre quem deverá recair a responsabilidade: tratar-se-á de uma questão do foro da liberdade individual, relacionada, portanto, com o direito à auto-determinação, ou de um problema do âmbito da responsabilidade social, isto é, relativo ao estabelecimento de regulamentos normativos? Não ignorando o valor e o alcance de tais reflexões, a proximidade excessiva que estes problemas apresentam face ao olhar contemporâneo cria ângulos mortos que escapam até à visão arguta de autores como Jürgen Habermas ou Roberto Esposito, entre outros (ver Habermas, 2003; Esposito, 2002, 2004, ou Witkowski, 2008). Neste trabalho gostaria, pois, de me debruçar sobre o romance de ficção científica *Intrusion* (2012), de Ken MacLeod, de forma a examinar se também ele coloca estes dois pontos de vista em tensão, e/ou se o olhar distanciado e mediado pela ficcionalidade literária poderá verter nova luz sobre as possíveis consequências da convergência entre controlo genético e reprodução medicamente assistida.

Neste sentido, indagarei se as (in)decisões do casal protagonista do romance em relação ao seu filho nascituro nos ajudam a reflectir sobre problemas morais e questões de poder presentes na nossa sociedade actual. Ao longo de uma análise que será pontuada por diálogos com outras obras ficcionais de natureza semelhante, tentarei explorar especificamente as relações que se estabelecem entre a problemática da eugenia, o discurso de higienização, e um tipo de biopolítica¹ que controla os corpos das personagens através de aparatos e dispositivos de (in)segurança. Contudo, se queremos

NOTAS

1 | Entendo aqui biopolítica na acepção foucaultiana do termo: «What we are dealing with in this new technology of power is not exactly society (or at least not the social body, as defined by the jurists), nor is it the individual body. It is a new body, a multiple body, a body with so many heads that, while they might not be infinite in number, cannot necessarily be counted. Biopolitics deals with the population, with the population as a political problem, as a problem that is at once scientific and political, as a biological problem and as power's problem» (Foucault, 2003: 245).

desenvolver todos estes pontos de forma coerente, identificando e relacionando cabalmente as questões levantadas ao longo do romance, teremos de procurar responder igualmente a uma outra questão de fundo: de que forma se constroem as situações e sintomas das personagens no romance? Ou seja, quais os mecanismos e estratégias literárias presentes nesta obra de ficção científica?

1. Numa sociedade distantemente próxima

Comecemos por fazer uma breve introdução. Em termos espaço-temporais, a narrativa tem lugar num futuro próximo, num mundo dividido em dois grandes blocos que, no contexto do agravamento do aquecimento global, travam uma Guerra Quente («Warm War» [MacLeod, 2013: 43]): por um lado temos E.U.A., Europa e China, que procuram criar uma sociedade altamente higienizada quer através de fortes medidas de saúde – a alimentação e a utilização de substâncias aditivas como o álcool ou o tabaco são alvo de um rigoroso controlo –, quer por via de uma supervisão ambiental que procura eliminar as emissões de monóxido de carbono (2013: 124). Por outro lado, temos Índia e Rússia, que seriam supostamente a fonte do aquecimento (2013: 43). No romance, as únicas informações que temos sobre estas nações provêm de boatos e especulações das personagens: seriam Estados falhados governados por tiranos, caracterizados por sociedades insalubres nas quais a população trabalha penosamente para não passar fome e associados a um grupo terrorista denominado «Naxals» (2013: 153 e 184).

As personagens centrais, Hugh e Hope Morrison, e, em certa medida, Geena Fernandez, movimentam-se então numa Londres em que os avanços médicos, sobretudo no campo da genética, permitiram corrigir anomalias no ADN dos fetos e erradicar doenças como o cancro. Mais, vivem numa sociedade em que os desenvolvimentos tecnológicos possibilitaram a introdução de óculos de realidade aumentada com inúmeras funções, tais como a execução de compras online, a utilização de um GPS, a projecção de imagens em 3D, a visualização de TV ou a leitura de jornais. Nesta contextualização de espaço e tempo diegéticos encontramos, pois, vários elementos e temas que nos são familiares. Contudo, ainda que o aquecimento global, o terrorismo ou as novas tecnologias virtuais em rede nos estejam particularmente próximos, em *Intrusion* eles são elevados a um ulterior nível de desenvolvimento, ou, se quisermos, a sua lógica é levada até novas consequências. Por outras palavras, são transformados textualmente através do universo ficcional do romance. É nesta dinâmica entre conhecido e desconhecido que se estabelece um mundo plausível. Uma realidade verosímil com a qual o leitor se pode relacionar, mas que ao integrar igualmente elementos futuristas e um cenário de uma possível nova ordem

mundial, lhe permite melhor vislumbrar os contornos destes temas e abordá-los a partir de uma perspectiva diferente. Nas palavras de Jan Johnson-Smith:

Every text has a fundamental need: regardless of its medium. It must quickly and efficiently establish a convincing and sustainable reality. Science fiction's alternative realities are created both in and through visual or verbal language: its imaginary worlds are initially formed in a manner identical to those of other genres. The difference is that in sf these worlds must also distinguish themselves from the realities of our everyday world by creating new or different rules by which their realities function. [...] at the heart of reading is an act that helps to: create a world, built out of words and memories and the fruitfulness of the imagination. Usually, we miss the complexity of the process. Like poetry and postmodern fiction, sf tests the textual transparency we take for granted, contorting habits of grammar and lexicon with unexpected words strung together in strange ways. (2005: 19)

Ainda a respeito da construção literária e do estatuto desta obra dentro do género da ficção científica, note-se que apesar de existir igualmente no romance uma vertente mais especulativa que incide sobre conjecturas científicas mais distantes do nosso mundo actual, especificamente, a sugestão de uma mutação de rodopsina em Hugh e Nick que lhes permite detectar partículas hipotéticas de taquiões – em outros termos, que lhes permite ver o futuro – parece-me que o *ethos* do livro se localiza mais numa representação e problematização do impacto da tecnologia no ser humano, do que numa teorização de uma sociedade futura já muito afastada de nós. É certo que estas duas formas de articulação entre obra literária e conhecimento científico se encontram presentes e se complementam, enriquecendo assim o alcance de *Intrusion* enquanto obra de *Sci-fi*. Contudo, dir-se-ia que MacLeod, talvez pela sua formação científica em programação computacional e biomecânica, recorre a hipóteses implausíveis, como as viagens temporais, sobretudo enquanto artifícios de enredo e não tanto para, como refere Tatiana Chernyshova, (re)criar modelos do mundo, elaborando, aprofundando ou psicologizando «already existing 'mythological' themes and situations, the already classical themes of alien visitations, extraterrestrial civilizations and their relations, or near-light speed space travel» (2004: 355). No que concerne à interacção complexa entre conhecimento exacto e a consciência quotidiana (do leitor), o mundo ficcional criado pelo autor escocês não parece emergir «from the need by everyday modes of thought to appropriate the universe on some level» (2004: 354), mas, antes, de uma procura de consistência entre a narrativa e a ciência/tecnologia conhecidas na época da publicação da obra; emerge de um esforço de descrever realisticamente os mundos que tal ciência e tecnologia nos poderão trazer no futuro.

Prosseguindo com a introdução da obra, nesta Londres de um futuro próximo as mulheres grávidas têm de utilizar um anel de monitorização que está ligado através de uma conta pessoal aos centros de saúde locais e a uma base de dados nacional (MacLeod, 2013: 31). Para além de funcionar como dispositivo de localização, à semelhança dos óculos de realidade aumentada, o anel regista e transmite todo o tipo de informações sobre a actividade da mãe: se foi consumido algum tipo de substância aditiva ou que possa afectar o feto, se existe algum tipo de problema a nível da pressão arterial, temperatura corporal, etc. Neste esforço para aplicar medidas preventivas que caucionem a saúde de mãe e feto, existe igualmente uma pílula, conhecida simplesmente como «the fix», desenvolvida pela nova área científica Syn Bio (Synthetic Biology [2013: 18]). Não sendo legalmente obrigatória, esta é fortemente aconselhada a todas as futuras mães, uma vez que corrige (do verbo inglês «to fix») qualquer tipo de anomalia genética no feto.

Percebe-se, assim, que, a par dos desenvolvimentos médicos e tecnológicos a que aludimos anteriormente, existe outrossim a criação ficcional de inovações científicas que influenciam de forma determinante a vida das personagens, possibilitando, conseqüentemente, ao leitor antever e ponderar sobre as possíveis conseqüências futuras do uso concertado de controlo genético e reprodução medicamente assistida. Ao efeito de distanciamento e de «estranhamento do mundo», devemos portanto acrescentar o *novum* enquanto elemento estruturante de maior importância em *Intrusion*:

A *novum* or cognitive innovation is a *totalizing phenomenon or relationship deviating from the author's and implied reader's norm of reality*. [...] though valid SF has deep affinities with poetry and innovative realistic fiction, its novelty is 'totalizing' in the sense that it entails a change of the whole universe of the tale, or at least of crucially important aspects thereof [...]. As a consequence, the essential tension of SF is one between readers, representing a certain number of types of people of our time, and the encompassing and at least equipollent Unknown or Other introduced by the *novum*. This tension in turn estranges the empirical norm of the implied reader. [...] Quantitatively, the postulated innovation can be of quite different degrees of magnitude, running from the minimum of one discrete new "invention" (gadget, technique, phenomenon, relationship), to the maximum of a setting (spatiotemporal locus), agent (main character or characters), and/ or relations basically new and unknown in the author's environment. (Suvin, 2010: 68; itálicos do original)

É efectivamente o *novum* que impulsiona o desenrolar do fio narrativo e confere um carácter reflexivo e ensaístico ao romance.² À primeira vista, tanto os desenvolvimentos tecnológicos como as inovações científicas parecem trazer apenas benefícios ao mundo dos Morrison. Se o recurso aos óculos e o anel de monitorização não esconde um controlo constante de todos os aspectos da vida das personagens através da tecnologia, dir-se-ia que tal controlo

NOTAS

2 |Recorro ainda às palavras de Johnson-Smith para melhor explicar o conceito de *novum*: «the narrative hegemony of a fictional innovation or novelty, the *novum*, where the narrative is determined by a change/ changes to the mundane experience based upon some scientific or logical innovations. This idea can be simplified to suggest that most science fiction stories are based upon the premise 'What if...' Science fiction creates new histories or new futures and examines their impact upon societies and individual» (2005: 25).

se justifica na medida em que visa o próprio bem-estar destas. Aliás, o facto de o Estado assumir uma responsabilidade crescente pelos seus cidadãos e pelas suas futuras gerações, procurando eliminar defeitos genéticos numa fase pré-natal, prefigura mesmo um contributo considerável para a construção de uma sociedade melhor. Porém, o que acontece quando alguém recusa utilizar estas inovações ou põe em causa os seus benefícios? Quando alguém se recusa a acomodar às convenções desta sociedade?

É esta pergunta com ecos huxleyanos (Huxley, 2006) que Ken MacLeod nos coloca logo nas páginas iniciais quando Hope declara «Well I'm not bloody doing it, [taking the 'fix']» (2013: 5). A sua insistência em levar a cabo uma gravidez natural, e sobretudo a sua posição controversa «contra tudo e todos» que a procuram convencer a tomar a pílula, ajudam-nos a desvelar uma faceta negativa e insuspeita destas políticas eugénicas e de higienização. Numa pressão crescente, desdobram-se ao longo do romance várias situações conflituosas, por vezes insólitas, que irão ter consequências progressivamente mais pesadas para o casal que espera o nascimento do seu segundo filho. Hope é sistematicamente desencorajada pelos seus amigos (2013: 12, 13 e 14) e acossada pelas outras mães do jardim-de-infância do seu primeiro filho Nick (2013: 81-88), mas mantém-se firme na sua resolução, nunca colocando verdadeiramente em causa os seus motivos. Todavia, quando durante a segunda consulta pré-natal se vê envolvida numa discussão com o seu médico, o Dr. Garnett, entrevemos finalmente os primeiros sinais de cedência:

She couldn't articulate her objection even to herself, let alone to anyone else [...]. Back at the flat, [...] she still felt defeated and down. Her choices, given that she wanted to continue the pregnancy [...] remained what they'd always been: to take the fix; to feign some faith position that would give her a conscience exemption; or to continue to refuse. The last of these would mean to escalating pressure, all the way up to having some court order slapped on her and being finally, physically, forced to take the fix. The second was beneath her dignity... That left the first. The fix. It wasn't so bad. [...] She winced at that way of putting it to herself. She was still thinking of it like a suicide. And so it would be; it would be killing something of herself. But what? Was it even an admirable part? She had no colours nailed to her mast, no principle to betray. Just this wordless objection. What if was just spite? (2013: 169-170)

Na minha leitura, Hope não consegue identificar e verbalizar a sua objecção devido ao facto de não existir uma base moral metafísica em que se possa apoiar: por exemplo, não há imperativo categórico kantiano, moral cristã ou ideologia política em que ela acredite verdadeiramente, que invista de sentido as suas acções (2013: 7). É certo que há nela um pressentimento de uma justiça e dignidade inerentes ao ser humano, mas percebemos que estas

não são meramente inatas, constroem-se antes em comunidade, no estabelecimento e regulação das relações interpessoais. E é precisamente aqui se localiza o problema. O recurso a uma pílula que permite alterar geneticamente os fetos, eliminando completamente qualquer tipo de malformação ou doença, comporta consigo profundas consequências relativamente à liberdade do ser humano em sociedade, uma vez que em certa medida (pré) determina o futuro do indivíduo antes de este nascer. O alcance desta inovação da engenharia genética, que, em última instância, esfuma os limites entre auto-determinação e acaso, confronta Hope, a sociedade em que esta vive, e nós, leitores, com novas questões práticas relativamente aos pressupostos dos nossos juízos morais e das nossas acções³. Como diria Habermas:

Shifting the 'line between chance and choice' affects the self understanding of persons who act on moral grounds and are concerned about their life as a whole. It makes us aware of the interrelations between our self-understanding as moral beings and the anthropological background of an ethics of the species. (2003: 28)

2. «*Crescat scientia; vita excolatur*»

Nesta «renegociação» do que é ser um agente moral face a uma ética que faz equivaler a auto-optimização da espécie a um incremento na autonomia do indivíduo, não apenas a auto-determinação do feto como também a da própria mãe está em jogo. Se no início do romance é através da pressão social para se conformar aos padrões de saúde estabelecidos que Hope é chamada à responsabilidade (moral) de proporcionar ao seu bebé um futuro sem doenças, à medida que ela se demonstra mais inflexível na sua decisão começamos a assistir à intervenção de figuras institucionais que procuram «persuadi-la» a tomar a pílula. Atente-se, por exemplo, à segunda visita de Fiona Donnely, a enfermeira designada pelo centro de saúde para acompanhar a gravidez:

'You know', Fiona said, with an impatient frown. 'Your personal profile is automatically updated all the time, from surveillance, and from your interactions – purchases, interpersonal connections – purchases, interpersonal connections, interactions with official bodies, social services, health, police...' [...] She slipped her computer out of her breast pocket and laid it on the table. 'Here, let me show you some of the dots they joined. Just put your glasses on.' Hope did. The devices linked. She saw a dark background spidered with red lines linking her with Maya, with a woman she didn't know, with Hugh, Nick, Jack Crow, various sites: ParentsNet, SynBioTech, the health centre: phone and street-camera photos of all these people and locations and more... it just went on and on, the viewpoint zooming and swooping through the web, while Fiona's murmured voice-over kept up a running commentary. (MacLeod, 2013: 212, 213-214)

NOTAS

3 | É curioso notar que em termos semânticos o verbo «to fix» pode referir-se igualmente ao acto de fixar ou determinar algo.

Apesar de esta imagética estar em linha de continuidade com as representações do «Big Brother» em 1984 (Orwell, 1961), as informações que temos no livro sobre a legislação concernente a «the fix» deixam pressupor que Hope vive num Estado constitucional democrático⁴, e não num Estado totalitário. Por conseguinte, a atitude ameaçadora por parte de uma representante do sistema de saúde demonstra que uma legitimidade do uso da pílula baseada numa vontade democrática poderá não ser uma solução viável para o problema da responsabilidade moral dos pais. Fiona e o sistema de vigilância em rede que utiliza para pressionar a sua paciente, posicionam-se, pois, como herdeiros da sociedade de Winston Smith, porém não parecem funcionar tanto como símbolos distópicos de um futuro distante mas, antes, enquanto representações ficcionais plausivelmente próximas da nossa realidade ocidental actual. Podem ser lidos como uma alusão aos perigos da ingerência estatal numa sociedade pluralista constituída democraticamente, uma ingerência na esfera privada que se processa, tal como Gilles Deleuze e Félix Guattari parecem ter previsto, por intermédio de tecnologias de controlo que mantêm os indivíduos num campo de visão constante:

The conception of a control mechanism, giving the position of any element within any element within an open environment at any given instant (whether animal in reserve or human in a corporation, as with electronic collar) is not necessarily one of science fiction. Félix Guattari has imagined a city where one would be able to leave one's apartment, one's street, one's neighbourhood, thanks to one's (dividual) electronic card that raises a given barrier; but the card could just as easily be rejected on a given day or between certain hours; what counts is not the barrier but the computer that tracks each person's position – licit or illicit – and effects a universal modulation. (Deleuze, 1992: 7)

Gostaria de destacar ainda mais alguns pontos relativamente à intervenção de Fiona. Regressemos aos seus argumentos:

'You see, it starts with that disturbance outside the nursery, and all of a sudden you're a part of a flash mob initiated by that woman Maya [...] You go skipping off with her to a dodgy place, an unlicensed café no less, where you take of your monitor ring, and later it shows cotinine traces, very bad sign, Hope, as you should know. [...] This woman here, Geena Fernandez, is picked up and questioned about a terrorism-related offence. She's already connected to you because she's shown an interest in your case [...] and – she visited your husband at work yesterday! So...' [...]

'...that's it, that's why the police and social services databases are thinking about you right now. Nothing strong enough yet to alert a human operative, but definitely moving in that direction. I am sure there are perfectly innocent explanations for every one of these links and nodes, but...' [...]

'But nothing!' Hope said. 'It's just ridiculous. Terrorism? Come on. [...]' 'I think the correct term for that is "domestic extremist".' Fiona paused, for a laugh that didn't come- 'Nobody's going to say you're a terrorist, Hope. No need to be all dramatic about it. No, the point is that it's all building up to a profile that doesn't look like someone capable of providing a safe environment for a child' (MacLeod, 2013: 214-215)

NOTAS

4 | Sabemos que foi aberto um precedente legal que poderá tornar «the fix» obrigatória no futuro, mas a nova legislação terá ainda de ir a votos e só entraria em vigor no espaço de meses (MacLeod 2013, 4-6).

Ora, há aqui dois aspectos que interessa salientar: *in primis*, que o simples contacto com Geena, uma cientista social que é alvo de um interrogatório policial por ter escrito um artigo sobre os «Naxals», seja suficiente para traçar um perfil perigoso e extrapolar uma ligação a uma suposta organização terrorista, traduz uma inferência com claros contornos orwellianos. À semelhança de Winston Smith ou de Sam Lowry, o protagonista de *Brazil* (Gilliam, 1985), também Hope se depara com uma série de acusações a roçar o surreal, geradas por uma lógica e uma lei intangíveis, que, no entanto, se encontram em perfeita conformidade com os parâmetros reais da sociedade em que vive. Em segundo lugar, a correspondência entre o gesto de recusa da pílula e o gesto terrorista salienta a existência de uma relação indissociável entre, por um lado, natureza/doença/terrorismo e, por outro, sociedade/saúde/ordem. Esta relação estrutura-se de acordo com a *lógica imunitária* a que o poder político recorre para controlar o corpo biológico de Hope, uma lógica que lhe escapa e, contudo, rege as relações sociais em *Intrusion*. Auxílio-me das palavras de Roberto Esposito para melhor explicar esta ideia:

[...] la comunità in quanto tale è letteralmente insostenibile. Perchè possa resistere al rischio entropico che la minaccia e con il quale in ultima analisi coincide – essa va preventivamente sterilizzata nei confronti del suo medesimo contenuto relazionale. Immunizzata dal *munus* che la espone al contagio con ciò che dal suo interno la eccede. A tale fine sono ordinate le forme – ruoli, nome, istituzioni – mediante le quali l’antropologia scinde la vita dal suo contenuto comune [...]. (Esposito, 2002: 16-17)

Se a inoculação de um organismo permite que o seu sistema imunológico o defenda do ataque de toxinas, vírus, bactérias ou outro tipo de doenças, também o Estado assume os processos biológicos como critério que norteia as suas acções/políticas e lhe permite manter a comunidade saudável e controlada. Não é pois de estranhar que a ameaça que paira sobre as personagens de um ataque iminente dos «Naxals», uma organização que «aterroriza» simplesmente por advogar menos restrições em termos de saúde e por estar contra a manipulação genética⁵, seja indispensável para que as instituições de poder possam instaurar as suas práticas eugénicas e as suas políticas de higienização. O agente contaminador, o inimigo, deixa de estar circunscrito a contornos ideológicos ou nacionalistas, devendo ser encarado, antes, como uma espécie de criminoso que representa uma ameaça não para o sistema político ou para a nação, mas para a própria lei e moral.

3. Não há esperança sem medo, nem medo sem esperança

Tendo em conta os diversos temas e elementos em *Intrusion* que

NOTAS

5 | Uma organização que, tendo em conta as reflexões de Geena Fernandez, parece ter uma natureza terrorista/política incerta e uma origem histórica difícil de definir (MacLeod, 2013: 105-106).

ora o aproximam de 1984 e *Brazil*, ora o afastam, creio que se insinua aqui uma relação específica entre a lógica de poder que subjaz às narrativas de George Orwell e Terry Gilliam e aquela a que Ken MacLeod procura aludir no seu universo ficcional. Esta relação afigura-se crucial para alcançarmos uma melhor compreensão da ligação e transição de uma noção de biopolítica foucauldiana para uma biopolítica contemporânea, pelo que detenhamo-nos ainda um momento no seguinte diálogo entre Geena Fernandez e o seu amigo e mentor Ahmed:

‘Whereas here, it’s a sterile pin, a sticking-plaster, a helpline to prolong your feeling of being a victim, and no hug from me. Contrary to received wisdom that control over there is physical and over here it’s ideological – hegemony, false consciousness and all that Critical 101 guff – it’s almost exactly the other way around. Ordinary, non-political, everyday life is far more regulated here than it is in Russia or India- Why else do you think we maintain the low-carbon regulations, the holiday-flights ban for instance, and all the preventive health measures, when syn bio has cracked the carbon problem and fixed cancer and heart disease?’
‘That sounds kind of... Foucauldian,’ said Geena, trying to keep her mind on an academic track. ‘Like, it’s all about control over bodies? Biopower? But it isn’t that already part of the critique?’
Ahmed laugh. ‘Exactly! Bloody Foucault’s where they got the idea from!’
(MacLeod, 2013: 124-125)

A reflexão de Ahmed não apenas deixa transparecer a lógica imunitária que mencionámos anteriormente, como possui um alcance maior: desconstrói a oposição que geralmente é tomada como evidente entre controlo físico/disciplinar e controlo ideológico. Recorrendo à sua formação em teoria crítica, identifica uma relação de continuidade e contiguidade entre o corpo-máquina das sociedades disciplinares (Foucault, 2002), e o corpo-bios das sociedades de controlo, referindo em seguida que estas duas formas de poder se articulam a partir da noção de que a própria biopolítica funciona como um sistema autopoietico (Luhmann, 1995;.Hardt, 2000). Em outros termos, que esta utiliza a crítica feita aos seus dispositivos e instituições por autores como Foucault para ultrapassar as suas limitações e adaptar-se às novas tecnologias, ao novo conhecimento científico que se alcança do corpo humano. Assim se explica a convergência que existe entre *immunitas* e controlo tecnocrático do Estado na governação da sociedade de *Intrusion*. Nesta, todos os aspectos da vida quotidiana dos indivíduos, todas as funções dos corpos biológicos, tornaram-se alvo de uma regulação ainda maior do que nos Estados com contornos totalitários – no caso do romance, a Rússia e a Índia. Dir-se-ia, portanto, que se insere numa «new order that envelops the entire space of [...] civilization» (Hardt, 2000: 6), na qual o conflito entre as nações perdeu relevância e o inimigo terrorista é simultaneamente banalizado, reduzido que está à condição de um objecto de rotina da repressão policial, e absolutizado, tornando-se na maior ameaça à ordem ética. Não basta vigiar e punir, é imperativo controlar e imunizar.

Embora não exista no romance nenhuma alusão particular àquele que terá sido o evento inaugural do século XXI, as coordenadas do universo dos Morrison e de Geena só poderão talvez ser entendidas a partir do mundo erguido dos destroços do *World Trade Center*. Dado que a campanha internacional *Global War on Terrorism*⁶ forneceu uma retórica capaz de redesenhar antigos medos e ansiedades que desde o final da Segunda Guerra Mundial vinham sendo essenciais para o equilíbrio das políticas internacionais, parece-me ser este o referente histórico a partir do qual se aclara a articulação entre a(s) sociedade(s) orwelliana(s) e a sociedade macleodiana: a Guerra Fria transformou-se numa Guerra Quente, os terroristas ganharam uma nova face, e os gestos maquinais dos corpos passaram para um segundo plano em relação às funções do corpo biológico. Nas dinâmicas e na magnitude destas mudanças vislumbra-se, então, a forma como se desenvolveram as tensões entre uma vida humana que se sabe vulnerável, procurando alcançar uma maior compreensão de si mesma para melhor se proteger, e um poder que visa controlá-la através da manipulação dos seus medos e da instrumentalização dos meios de protecção. Como Frank Furedi tão bem nota, a actual «cultura do medo» não teve início com o colapso do *World Trade Center*. Os medos públicos já se encontravam bem disseminados muito antes do 11 de Setembro de 2001, pois «[t]he perceptions of risk, ideas about safety and controversies over health, the environment and technology have little to do with science or empirical evidence. Rather, they are shaped by cultural assumptions about human vulnerability» (Furedi, 2002).

Depois de ser pressionada socialmente pelos seus pares e amigos, e após ser coagida pelos profissionais de saúde que acompanham a sua gravidez, no desenlace do romance *Hope* acaba por ser interrogada e torturada pela polícia. A ilusão da possibilidade de escolha cai assim por terra, e a submissão completa ao poder estatal materializa-se finalmente numa realidade tangível; para impedir que Hugh permaneça o resto da sua vida desaparecido numa prisão, *Hope* toma «the fix». Na sequência do episódio do aprisionamento, a vida na Londres de *Intrusion* retoma o seu ritmo normal: Ahmed e Geena prosseguem as suas indagações sobre as biotecnologias, e os Morrison regressam aos seus respectivos trabalhos. Se é certo que a intervenção das forças policiais deixou cicatrizes profundas nas personagens, fazendo nascer nelas um desejo profundo de mudança (MacLeod, 2013: 386), em última instância todas elas se resignam ao seu destino e aceitam o seu lugar numa sociedade que, apesar de imperfeita, parece ser a melhor possível. São, pois, a prova viva de que os mecanismos de controlo tecnológico desta sociedade altamente higienizada são de facto eficientes na (re) integração dos indivíduos e na manutenção da saúde colectiva, ainda que comportem uma quotidianização da repressão do Estado e uma banalização da(s) ameaça(s) terrorista(s).

NOTAS

6 | A GWOT, ou simplesmente *War on Terror*, é uma metáfora de guerra utilizada para designar a campanha militar – e, posteriormente, política, jurídica e cultural – lançada pela administração Bush após os ataques às torres gémeas. A campanha visava combater e eliminar todas as organizações terroristas e os regimes político-religiosos a elas associados.

4. (In)conclusões

A perseguição e o derradeiro gesto de violência de que Hope é vítima não se encontram longe dos destinos sofridos pelas personagens de *1984*, *Brazil* ou *Brave New World*, e, como acontece nestas obras, também *Intrusion* nos deixa com mais perguntas do que respostas sobre questões de vigilância, práticas eugénicas e políticas de higienização. Este romance poderá, portanto, ser de certo modo encarado como um prolongamento e uma actualização destas distopias, mas, na minha perspectiva, não deverá ser lido como uma mera cópia de cara lavada: ao introduzir a pílula enquanto *novum* catalisador de uma discussão de grande importância para a nossa sociedade, Ken MacLeod cria um mundo em que os complexos movimentos de auto-regulação e auto-produção da biopolítica contemporânea se destacam, tornando-se mais fáceis de acompanhar. Certamente não os conseguiremos ver em toda a sua extensão, e a pergunta que o escritor escocês parece formular – o que acontece quando alguém recusa acatar as políticas e as convenções vigentes? – fornecer-nos-á apenas um pequeno ângulo numa imagem de muito maiores dimensões. Ainda assim, esta obra de ficção científica oferece um contributo inestimável, por exemplo, à teoria crítica e à filosofia. Visto que as interpretações das actuais condições de crise são efectuadas à luz das possibilidades e do potencial de uma sociedade melhor, mais humana (Benhabib, 1986: 225-227), os sintomas das suas personagens e os seus elementos distópicos/ utópicos são um complemento essencial para que estas (e outras) disciplinas possam desenvolver os seus diagnósticos. Para que formulem críticas que olhem para o presente com a esperança de transformar o futuro.

Bibliografia

- BENHABIB, S. (1986): *Critique, Norm, and Utopia: A Study of the Foundations of Critical Theory* (Reprint Edition), Columbia: Columbia University Press.
- CHERNYSHOVA, T. (2004): «Science Fiction and Myth Creation in Our Age», *Science Fiction Studies*, número especial sobre *Soviet Science Fiction: The Thaw and After*, vol. 31, 3 (Novembro), 345-357.
- DELEUZE, G. (1992): «Postscript on the Societies of Control», *October*, vol. 59 (inverno), 3-7.
- ESPOSITO, R. (2002): *Immunitas. Protezione e negazione della vita*, Turim: Biblioteca Einaudi.
- ESPOSITO, R. (2004): *Bíos – Biopolítica e filosofia*, Turim: Biblioteca Einaudi.
- FOUCAULT, M. (2002): *Vigiar e Punir: nascimento da prisão* (25.^a edição), Petrópolis: Editora Vozes.
- FOUCAULT, M. (2003) [1976]: «*Society Must Be Defended*»: *Lectures at the Collège de France, 1975-1976*, Nova Iorque: Picador Press.
- FUKUYAMA, F. (2003): *Our Posthuman Future: Consequences of the Biotechnology Revolution*, Londres: Profile Books.
- FUREDI, F. (2002): «Epidemic of Fear – We Were Scared to Death Long Before 11 September», *Spiked*, (15 March), [29/11/2016], <<http://www.spiked-online.com/Articles/00000002D46C.htm>>.
- HABERMAS, J. (2003): *The Future of Human Nature*, Cambridge: Polity Press.
- HARDT, M. e NEGRI, A. (2000): *Empire*, Harvard University Press.
- HARRIS, J. (2004): *On Cloning*, Londres: Routledge.
- HUXLEY, A. (2006): *Brave New World* (Reprint edition), Londres/Nova Iorque, Harper Perennial.
- JOHNSON-SMITH, J. (2005): *American Science Fiction TV: Star Trek, Stargate, and Beyond*, Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- LUHMANN, N. (1995): *Social Systems*, Stanford University Press.
- MACLEOD, K. (2013): *Intrusion*, London: Orbit.
- ORWELL, G. (1961): *1984*, Londres: Signet Classic.
- SUVIN, D. (2010): *Defined by a Hollow: Essays on Utopia, Science Fiction and Political*, Berna: Peter Lang.
- WITKOWSKI, J. A., e INGLIS, J. R. (Editors) (2008): *Davenport's Dream: 21st Century Reflections on Heredity and Eugenics*, Nova Iorque: Cold Spring Harbor Laboratory Press.

Videografia

- GILLIAM, T. (1985): *Brazil*. DVD. Embassy International Pictures

LAS DINÁMICAS DE LO VIVIENTE: REPETICIÓN, SUPERVIVENCIA Y VIDAS POTENCIALES

Betina Keizman

Departamento de Lengua y Literatura, Universidad Alberto Hurtado



Resumen || Este trabajo se propone un análisis sobre formas de vida potenciales, las políticas del cuerpo como repetición, supervivencia y creación en la literatura y el arte recientes. En *Fruta podrida* de Lina Meruane, *La comemadre* de Roque Larraquy, las instalaciones del cuerpo de Juan Pablo Langlois (Vicuña), y las marqueterías de Sebastián Gordin se exploran los mecanismos de control de la vida y, en un movimiento inverso, se nutren de desborde imaginativo las definiciones y alcances de lo viviente.

Palabras clave || Formas de vida | Cuerpo | Literatura latinoamericana | Arte latinoamericano

Abstract || This project proposes an analysis of potential life forms, and body policies as repetition, survival, and creation, in recent art and literature from Latin America. Works like *Fruta prohibida* by Lina Meruane, *La Comemadre* by Roque Larraquy, the bodily installations by Juan Pablo Langlois (Vicuña), or Sebastián Gordin's marqueteries, explore mechanisms of life control and, in an inverse movement, these works also nourish with an imaginative overflow the definitions and scope of the living.

Keywords || Life forms | Body | Latin American literature | Latin American art

Resum || Aquest treball proposa una anàlisi sobre formes de vida potencials, les polítiques del cos com a repetició, supervivència i creació en la literatura i l'art recents. En *Fruta podrida* de Lima Meruane, *La comemadre* de Roque Arraquy, les instal·lacions del cos de Juan Pablo Langlois (Vicuña) i les marqueteries de Sebastián Gordin, s'exploren els mecanismes de control de la vida i, en un moviment invers, es nodreixen d'un desbordament imaginatiu les definicions i la magnitud del fet «vivent».

Paraules clau || Formes de vida | Cos | Literatura llatinoamericana | Art llatinoamericà

En el año 2012, en el museo Reina Sofía se presentó la exposición *Perder la forma humana*, una muestra luego itinerante en Lima (2013) y en Buenos Aires (2014) que desplegó el cuerpo como territorio de la experiencia en las artes de los años 80. ¿Qué es la forma humana, cómo se la pierde, por qué, bajo qué mecanismos y en qué condiciones? Esas eran algunas de las preguntas que formalizaba la exposición, pero también: ¿de qué modo el arte pierde la forma humana, con qué atributos, en qué materialidades, cómo se ligan las condiciones de la forma humana y las disposiciones colectivas? La experiencia en relación con el cuerpo humano ocupa un lugar central en el arte reciente. En una síntesis sobre las modalidades de lo corporal, Anna María Guash señala que en las artes contemporáneas aparece «un cuerpo con mucho de antropomórfico, de autobiográfico, de orgánico o de natural, pero también de artificial, posorgánico, semiótico, construido, poshumano y abyecto» (2002: 499). Lo sustancial es que los curadores se propusieron entrelazar dos zonas de la escena artística que habitualmente no se vinculan, por lo menos de un modo tan explícito, en relación con una experiencia común: la pérdida de la humanidad en el marco de los regímenes totalitarios y represivos que se instalan en Latinoamérica entre las década del 60 y 70, y la fiesta, la reinención, las respuestas colectivas o moleculares al clima de derrota.

Esta coexistencia trasluce un diálogo fundamental entre los modos de denuncia, la configuración de lo corporal y las respuestas imaginativas con que el arte se aproxima a lo viviente. Aquí se visibiliza un sistema de doble faz que parece recurrente, que se renueva en las cuatro obras recientes que quiero interrogar: dos novelas y dos trabajos visuales que tensan la forma represiva y la pulsión imaginativa o, para expresarlo de otro modo, las formulaciones que establecen los modos de controlar la vida y aquellas que desbordan una y otra vez sus definiciones y alcances.

Efectivamente, *Fruta podrida* de Lina Meruane, *La comemadre* de Roque Larraquy, las instalaciones del cuerpo de Juan Pablo Langlois (Vicuña), y las marqueterías de Sebastián Gordin aluden por distintos medios a esa vertiente represiva (una lectura que la recepción crítica ha enfatizado —sobre todo desde perspectivas biopolíticas— y que efectivamente ocupa un rol primordial, incluso explícito, en la formulación de las obras). Queda pendiente una reflexión que interroge las formas de pensar el cuerpo y la vida como potencialidades en una ambición de biopolítica positiva (tal como la propone Esposito), o lo que Borso plantea como biopoética, en que «con la contingencia y la alteración como normas alcanzamos un concepto de vida como potencia de lo posible (y de lo imposible según el orden del saber)» (2016: 23). El concepto que propongo de «vidas potenciales» insiste sobre este orden de la especulación imaginativa que es intrínseco a las formas artísticas, sobre todo si

admitimos el presupuesto de que el arte «ensaya» subjetividades extendiendo los límites de lo humano, en muchos casos, estableciendo nuevas dinámicas con lo vivo, con el entorno y con lo que existe en común. En las novelas y en las obras visuales hay una dimensión que se construye desde una consideración desde lo existente (también en su alcance de dispositivo), y otra que escapa hacia modos productivos de la imaginación que debieran leerse en un plano político como modulaciones en la concepción del cuerpo y del encuentro con la comunidad, con «un componente de fuga que se sustrae a su propia formalización» (Deleuze, 1996: 11). Esta búsqueda imaginativa expande las dinámicas de lo viviente bajo la impronta de vidas potenciales que el arte pueda invocar, ensayar, vislumbrar.

1. Los cuerpos efímeros de Juan Pablo Langlois

En el caso de Juan Pablo Langlois, por rango generacional y proyecto artístico su trabajo se inscribiría naturalmente entre las manifestaciones de la muestra *Perder la forma humana*. El primer trabajo de Langlois, de 1969, es *Cuerpos blandos*, una obra que se considera ejemplar de los inicios del arte contemporáneo en Chile porque impulsa una irrupción estratégica en el espacio del museo. (Cuarenta años después, *Cuerpos Blandos* vuelve a instalarse en el Museo Nacional de Bellas Artes. En una re-ejecución y re-montaje curado por Ramón Castillo, donde también se presentaron los bocetos de la intervención de 1969 y una edición facsimilar con dibujos y fotografías que registran la acción original). *Cuerpos blandos* era un objeto desechable, una manga de plástico de 150 metros rellena de papel que recorría el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile y se salía por la ventana. Los alcances vanguardistas de este gesto inicial de Langlois son explícitos, es un llamado a cambiar el museo, vivificarlo y recorrerlo con otros materiales, pero también una propuesta que busca dinamizar la obra y hacer de su apreciación una forma de experiencia. *Cuerpos blandos* encarna lo plural y lo indefinido, pero además, interesa destacarlo, anticipa materiales, inquietudes y disposiciones estéticas que germinarán en trabajos posteriores de Langlois: los cuerpos en movimiento que pueden ser informes, tentaculares, imaginarios, posibles¹.

Entre 1974 y 1980, Langlois produce pequeñas esculturas hechas con papel de diario engrudado (personas, caballos, autos), pero también avanza hacia otras zonas en relación con los cuerpos: la figuración interna del cuerpo de «Ahogado en suspiros», por ejemplo, donde interviene con letras unas placas radiográficas de tórax, en la propuesta de una materialidad que, en este caso, cita las emociones. Las letras de los suspiros que Langlois superpone sobre

NOTAS

1 | El concepto de cuerpo tentacular lo propone Ana María Risco. Las precisiones sobre la obra y el trabajo de Langlois se toman del libro *De Langlois a Vicuña* (Langlois, 2009), y también de una entrevista personal que sostuve con Langlois en 2016.

las placas radiográficas amplían la materia corporal, la sitúan en la emoción y la tensionan.

Quiero detenerme en la serie de las Misses (la retrospectiva *Misses* se realiza en 1997 en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile), donde Langlois retoma objetos, imágenes y esculturas que ha realizado para otras exposiciones. Este procedimiento de reciclaje es una constante a lo largo de su trabajo, al punto de que resulta difícil hacer un catálogo preciso de sus instalaciones atendiendo a esta reutilización y adaptación permanente que coloca la categoría de mutación en el corazón de su propuesta artística. Por esta vía, Langlois amplifica los procedimientos de reciclaje intrínseco al uso que ya hace del diario, la fotocopia y los objetos cotidianos, una operación de economía artística que pone de relieve los materiales baratos y el uso insistente, en resonancia con la «profunda pulsión democratizadora» que, según señala Giunta (2014), caracteriza el arte de la época. Pero estos usos sucesivos de los mismos objetos en distintas exposiciones, pensado bajo el término de *mutación*², inscriben un proceso particular en que las obras mismas son transformaciones potenciales que desglosan las transformaciones potenciales de los cuerpos. Por esa vía, el trabajo de Langlois inscribe y desinscribe al cuerpo, lo registra en los documentos, en las huellas del archivo, pero también lo fluidifica (para pensar en los términos que propone Boris Groys, 2016) e impulsa su transformación.

En *Miss Universal destiny* (Fig. 1), una de las muestras que nutre la retrospectiva *Misses*, Langlois trabaja con una imagen a escala real de dos niñas onas que es una ampliación de una fotografía que tomó Martín Gusinde en 1882. La instalación incluye también una escultura en papel que reproduce un cuerpo infanto-juvenil, momificado, en posición fetal, descubierto por el padre Le Paige; una escena de caza de indios del álbum fotográfico de la expedición de Julio Popper; máscaras y recortes de máscaras; figuras corporales de *misses* occidentales modélicas; las sonrisas de las *misses* de los concursos de belleza e imágenes del arte tradicional fotocopiadas y/o coloreadas con pastel; figuras de veinticinco ratones, champas de pasto en bolsas de polietileno negro, pescados, cogotes de gallina, etc. Objetos, imágenes y esculturas proliferan con distintas técnicas: está la escultura en papel que representa a las jóvenes onas, pero también su ampliación pixelada del original fotográfico y la copia fragmentada de la misma imagen, recortada en seis partes y expuesta en sus marcos de tal forma que reconstruye, parcelada, la silueta inicial. Los cuerpos efímeros y mutables se muestran como tales por esa coexistencia de sus encarnaciones posibles —permutaciones de tamaño, reproducción, modificación de material y recortes—, todo en las antípodas de una dimensión estática de la estatuaria que

NOTAS

2 | Ver «Diálogo con Ana María Risco», en *De Langlois a Vicuña* (Langlois, 2009: 285).

honra al cuerpo que permanece, al individuo y a la personalidad. La puesta en escena de los distintos elementos impulsa vínculos, relaciones, analogías, oposiciones de formas anatómicas, sensibles, de coexistencia. Entender la *mutación* como clave productiva de las obras de Langlois pone de relieve la incesante reelaboración de agenciamientos múltiples entre elementos y obras que se vuelven a situar en nuevos contextos, engendrando renovados intercambios de sentido, de emociones y de afectos.



Fig. 1 — Juan Pablo Langlois: *Miss Universal Destiny*. Estudios Taller de Paine, 1996

¿Qué son los cuerpos o las partes de cuerpos que Langlois convoca? El cuerpo es el territorio de la construcción de sentidos, de la definición de subjetividades, también el terreno en el que se juega la planificación de la vida, la regulación de los órdenes sociales y los pulsos posibles de la existencia; pero Langlois expone agenciamientos de un carácter provisional, el que ensaya cada obra bajo el orden de la mutación.

Volviendo a la tensión entre las formulaciones de los modos de control de la vida y aquellas que desbordan sus definiciones y alcances, estas instalaciones de Langlois son tanto un dispositivo de denuncia de las políticas de control y represión de la vida como una puesta en discrepancia de corporalidades bajo clave de resistencia: así, las jóvenes onas se descubren como modelos alternativos de belleza y de «ser» en los propios cuerpos; en contraste, la fragmentación de las siluetas femeninas traza el recorte, el cuerpo vuelto objeto, máscara y grito. Los cuerpos hunden sus carnes de papel en la historia, rescatan y reproducen escenas de genocidio de

las comunidades originarias del territorio chileno, interactúan con los espectadores en disposiciones radicales del gesto: la posición fetal de la niña momificada; la expresión confiada, sin pizca de sumisión, en las jóvenes onas; el gesto posado de las *misses*. Esta disposición de los cuerpos apela a modos de subjetivación históricos, y los modula en contextos plurales que el artista propone.

La inscripción del papel de diario en los cuerpos subraya la materialidad de entrecruzamiento entre el sujeto individual y las vidas de los otros, tanto en el plano del acontecimiento fugaz, de la noticia del día que muere al día siguiente, como en una dimensión de lo histórico y lo colectivo. Las partes del cuerpo recortadas, la alusión a las escenas históricas, los anacronismos y las coexistencias, las superficies de papel: el conjunto apela a la fragilidad de lo viviente, a un modo de ser piel, de ser cuerpo, de ser sonrisa y de ser dolor que apela a los espectadores desde un plano que excede lo inmediato, y radica en lo humano como viviente.

En diversas entrevistas, Langlois destaca que el papel permite un trabajo más veloz y maleable; el precio a pagar son las esculturas de corta vida. No hay paradoja: estas esculturas en mutación impugnan la obra de arte como producto terminado y proponen el museo como escenario de una producción de/en desarrollo, pero sobre todo contribuyen al espíritu dinámico, particularmente provisorio, de las formas de vida que Langlois recrea. (Efectivamente, los únicos registros de estas obras se conservan en los libros de artista que Langlois realiza, en algunos casos en paralelo a las producciones.)

En 2005, Langlois presenta *Papeles ordinarios*, una muestra de esculturas en papel que nuevamente encarnan (o empapelan) el cuerpo frágil. Son cuerpos pilosos, erotizados, sexuales y obscenos; como señala Guillermo Machuca, son cuerpos profanos que convocan la muerte y lo corrupto (Fig. 2). Las figuras contorneadas por papel de diario (es decir, por la materialidad de la cultura de masas) propician una percepción de lo humano que tiende al vínculo social y a la precariedad, pero también, por su temática, a escenas de la intimidad. El cuerpo interior se expande hacia el exterior, es una lengua roja, son los sexos pintados, es el papel presentando como una membrana más frágil que correría por debajo de la piel que nos cubre. Lo abyecto y lo sexual de las escenas tiene un efecto perturbador, al límite de lo pornográfico. (Según Langlois esta condición se desmonta parcialmente con figuras más pequeñas que el tamaño humano, suponiendo de ese modo neutralizar el efecto mimético.)



Fig. 2 — *Papeles ordinarios*: «Leda y el cisne», Instalación Factoría, Universidad ARCIS, 2005.

El previsible deterioro de estas obras difíciles de proteger motiva el siguiente proyecto de Langlois: cuatro obras en formato video, en *stop motion*, que realiza Nicolás Superby, en donde los cuerpos de papel se desarmen. Para hacer la filmación, las obras se destruyen, y es esta destrucción la que habilita la obra fílmica. Nótese que Langlois renuncia a intervenir los materiales de papel para alargarles la vida, de modo tal que declina una forma de conservación que prioriza la detención y la persistencia. Apuesta, por el contrario, a la trascendencia de la fugacidad, al registro de la mutación. El objeto artístico inicial desaparece y perdura el objeto fílmico de su destrucción, un devenir que se convierte en obra. Aquí, la condición del trabajo artístico es la mutación de materiales, de escultura en papel a formato digital, pero sobre todo hay un renovado compromiso a favor del orden de lo que muta.

«La niña que movía la cabeza» (Langlois y Superby, 2011) está hecha con 3.558 fotografías. En el catálogo se indica el ejercicio físico, de caminatas y sentadillas hechas para la filmación. Se calcula que por cada 27 minutos de grabación, las personas que mueven las esculturas han recorrido un equivalente de 144,5 km y realizado 49.140 sentadillas. Esta reposición del trabajo físico y de la obra ligada a una labor del cuerpo impacta en lo que la película pone en escena: el cuerpo en desaparición, pero no por el fin de su organicidad vital sino por la perennidad de su materia papel. Este vínculo de la producción con el trabajo, que rehabilita el esfuerzo investido y la fuerza física, subraya en un sentido vasto las relaciones arte-vida que son intrínsecas al plano de la producción. La obra se alimenta de la vida: el quehacer material, el trabajo y la experiencia del artista son sus insumos en el mismo grado que lo son el papel, el pegamento y el soporte fílmico.

En síntesis, la obra de Langlois rima y recorre desde distintas vertientes esta potencialidad de los cuerpos para la transformación, una potencialidad que nace del trabajo productivo y que transita bajo el signo de lo mutable. Es un recorrido que va del cuerpo blando, del principio informe de 1969, a estos cuerpos horadados por los acontecimientos, por la materialidad, por la historia, por las políticas de control, por las posibilidades de los afectos, por la recreación del artista que los revive en contextos renovados.

¿Qué cambia y qué se conserva en estas exploraciones? En «El vestigio del arte», Jean-Luc Nancy (2008) propone que el *vestigio* es un resto, pero sobre todo lo reconoce como lo que más *resiste* y por lo tanto habría en él algo de lo que es esencial: la pregunta —retórica— es «si el arte en su totalidad no manifiesta mejor su naturaleza o su meta cuando se convierte en vestigio de sí mismo» (113). Paradójicamente, las obras de Langlois representan la lucha del cuerpo en relación con el vestigio. ¿Qué es lo que perdura de un cuerpo? ¿Sus partes, las siluetas, las radiografías pulmonares, una materia, su trabajo productivo, la carne vuelta papel o los suspiros que arrancó la experiencia, podemos suponer, del amor? Preguntar qué es lo que perdura de los cuerpos es preguntar por la muerte, por la inmortalidad y por la persistencia, pero también se establece, muy particularmente, una interrogación sobre la mutación y lo viviente. Esta pregunta remite directamente al arte y al archivo. El archivo es vestigio que se introduce en el presente y se proyecta al porvenir, mientras que el arte constituye siempre una imagen de los muertos, tal como postula Hans Belting, un resto de lo que estuvo vivo expuesto a la ambición de inmortalidad. La palabra *vestigio* nombra, por eso mismo, lo que queda después de que se sucumbe, y pone en primer plano la intervención del que elige y, como un fuera de marco inconcebible, aquello que perece en el olvido.

Perder la forma humana en los términos que inscribe este recorrido del trabajo de Langlois reconoce, entonces, los principios de control sobre el cuerpo y la subjetividad, los límites en que el sujeto se deshumaniza, pero también la mutación como redefinición o, cuanto menos, como ejercicio especulativo en relación con las formas de lo viviente y en vínculo intrínseco con las prácticas del arte.

2. Formas de vida, resistencia y contemplación

Tanto *Fruta podrida* de Lina Meruane como *La comemadre* de Roque Larraquy desmenuzan los mecanismos de control de lo vivo que propicia la práctica médica y, por lo tanto, circulan en la tensión inicial que he señalado entre el cuerpo que pierde forma humana bajo el control biopolítico y la especulación potencial sobre lo viviente. La

novela de Meruane presenta dos medio hermanas. La Mayor trabaja en control de plagas y mejoramiento de la producción en una planta de proceso y comercialización de manzanas. También se dedica a supervisar el tratamiento de la Menor, enferma de diabetes, en un adiestramiento invasivo que replica el aparato de control médico. Para pagar un tratamiento ulterior de su hermana, todavía en fase experimental, la Mayor procrea bebés que entrega a un mercado de tráfico de órganos y de vidas que nutriría las investigaciones para abolir la enfermedad y la muerte. En una segunda parte de la novela, la Menor huye de su destino de niña-joven destinada a la cura, viaja a una ciudad del norte que se adivina en territorio estadounidense, el lugar de donde provienen los médicos que administran su tratamiento y a donde posiblemente se enviaron los bebés de su hermana (el mismo punto de destino que las manzanas de la producción frutícola). La Menor inicia allí, durante un período que se extendería por décadas, un delirante ejercicio de agresión «terrorista» al hospital. Del otro lado del mundo, posiblemente el Chile de las explotaciones agrícolas intensivas, la Mayor también ha optado por el atentado: envenena las manzanas y provoca un desastre internacional. El relato, que se rige por el orden de la alusión, despliega una circulación transnacional de cuerpos, mercancías, individuos, órganos, prácticas de investigación y formas de intervención en lo viviente.

Pero Meruane también narra el regreso de lo expulsado, la manzana de la discordia de esa fruta envenenada que quiebra la confianza consumista de un mundo global. La fruta podrida es también la reivindicación de la enfermedad en un relato en que los desechos circulan y son capaces de envenenar y suspender el sistema. El énfasis en la globalización de los productos reescribe la circulación en que los países periféricos proveen insumos para los países del «primer mundo», pero estos insumos no se reducen a los productos de la tierra, implican aquello que radica en los cuerpos: la ablación de órganos y las poblaciones desplazadas. (Los trabajadores latinos del hospital son guardianes de un régimen de acumulación desbordado en que incluso los órganos que se conservan podrían terminar degradados, es decir, inoperantes.)

La narración trabaja una exuberancia de tramas y referencias que se enlazan en sistemas de analogías y deslizamientos, series por cercanía o continuidad. Son el trasplante de páncreas, la circulación de fetos, la química del tratamiento de frutas, el uso de pesticidas, el tránsito de la insulina, la fruta, el azúcar, la fuerza de la descomposición de la hermana Menor, los tránsitos de la Mayor, los embarazos, el ciclo de engordes, el procesamiento de la fruta, etc.

El sistema estalla con el regreso de lo expulsado, en el fondo una escena monstruosa que repite el juego de ausencia-presencia de

toda representación. Su encarnación más explícita se juega en una anciana a la que tienen que cortar los diez dedos del pie. Más adelante y en razón de que las heridas no cicatrizan, le cortan los pies hasta los tobillos; pero la mujer afirma que siente hormigas en los pies. Será el «fantasma de los pies», sugiere el médico, que continuará amputando las partes que no cicatrizan contra el deseo de la mujer que pide que le quiten el alma de los pies «porque le arrancaban pedazos para inyectarle dolores» (Meruane, 2007: 61). No, nunca, «dejarla morir, ni muerto» (62), concluirá el médico, la muerte es «contraria a la ética médica» (62). Ese regreso del espectro involucra las políticas de resistencia que convoca la novela de Meruane.

Pero hay otras resistencias, que son las que interesa destacar, desde el activismo por la eutanasia de la hermana menor hasta un orden por-venir en la potencialidad de los cuerpos. El estado humano se continúa en el estado vegetal: una mujer desmayada es «arrancada de cuajo», luego es plantada, su cuerpo es el de la fruta («esta berenjena oscura y rugosa es el páncreas», 25-6). Por lo demás, cada identidad y hecho amplifican sus sentidos en relación con otros y trepa en un contexto de exuberancia. Incluso, y sobre todo, los individuos exceden su individualidad porque movilizan una transición de identidades porosas hacia el pasado y/o el futuro: «será cierto que antes hubo otro hombre dentro de este Viejo: uno corpulento que trabajaba su propia huerta y dirigía su propio sindicato en la fábrica de calcetines, uno que llenaba esa misma ropa ahora arrugada, uno que no arrastraba los pies como este...» (50-1). Esta noción ampliada de sujeto y de un ecosistema vital que se despliega infinitamente discrepa con la práctica del hospital que interroga al cuerpo en cuanto fragmento. Las intervenciones médicas aíslan la dinámica de la vida, la fragmentan e ignoran las escalas de lo viviente ampliado. El circuito y los vínculos de la existencia que la novela desglosa, en cambio, se corresponden con un flujo de ciclos que existen independientemente de la intervención humana (incluso en un mundo tan intervenido como el que despliega Meruane).

Lo viviente ampliado que la novela coloca en primer plano incluye lo podrido, lo que evoluciona, lo vegetal y lo mineral. En el desenlace hay otra pierna ausente. La Menor, transformada en una mendiga que acecha el hospital, se encuentra con la enfermera supervisora. La enfermera explora el cuerpo de la mujer bajo la bota de yeso que le cubre la pierna, de allí extrae una tijera de podar con la que alguna vez se había rascado, pero sobre todo tantea un cuerpo que se le revela sin punto final, en degradación y cambio: «¿dónde están el empeine y todos sus frágiles huesos, dónde la planta de este pie, dónde el extremo de este cuerpo...?» (185). Lo que aparece es una materia contenida en el objeto bota cuya condición es imposible de definir, algo que se ha confundido con la tijera de podar. Es un ser

mutante, como Gregorio Samsa con la manzana incrustada en el lomo, morador en una temporalidad expandida que escapa de lo propiamente humano.

No es novedad que las intervenciones tecnológicas y la manipulación genética sobre el cuerpo humano han rebasado hace mucho el terreno de la ciencia ficción. Tal como señala Paula Sibilia, el incremento de sistemas virtuales-tecnológicos insufló nuevos ímpetus en los proyectos de lucha contra la muerte y de dominio sobre la naturaleza. Pero donde hay posibilidad, también se agazapa lo inconcebible: las interpenetraciones entre los cuerpos y los afanes de la tecnociencia contemporánea en su vocación de reconfiguración de lo vivo presagian derivaciones sin precedentes. Es sobre el telón de fondo de esta amenaza y de esta posibilidad que, en *Fruta podrida*, la mutación abre paso a nuevas formas de identidad y desarrollo. La reivindicación del porvenir del resto y la opción por la degradación que la novela invoca están en la vereda opuesta a la utopía de la inmortalidad como máquina de una política de vidas sostenidas, pero sin intensidad. La utopía de la inmortalidad la expresa la enfermera: «el cuerpo no tiene por qué acabarse en estos tiempos de la reproducción biológica. Todo puede repararse o repetirse. El cuerpo puede reciclarse» (162). Desafiando la lucha contra la muerte, la Menor, por el contrario, reivindica la propia intensidad de su elección mutante en un estado de inanición, de degradación, de carne que se pudre. Late allí la reivindicación vital del deseo propio, un nihilismo del librealbredrío que se resiste al control biopolítico. Dentro del sistema de intercambios que supone la economía de *Fruta podrida*, la Menor se instala en lo que no se retribuye, rompe la cadena y se sustrae, se vuelve ese mutante entre el resto y la fugacidad. Todo el tránsito de la Menor conjetura no solamente la reivindicación de la enfermedad —lo explícito en el texto— sino también un orden de lo contemplativo que se inscribe en el plano de las vidas potenciales, una vida que se escape del sistema y se instale en otra temporalidad.

La Menor apuesta a romper la cadena, a detener el fluir de los hechos, en particular el tratamiento de la enfermedad y el tráfico de órganos y de personas. Mientras que en su febril actividad el sistema aspira a erradicar la muerte, la Menor propone una política de la detención. Eso busca cuando interviene los relojes, «detener este proceso, aquí, ahora, y todas las veces que sea necesario (133)». La detención es la condición para el tiempo del proyecto tal como Groys (2008) reconoce estos momentos privilegiados, lapsos improductivos y suspendidos que se evaden de la aceleración contemporánea. Cuando la Menor obstruye y detiene el circuito, establece pausas que resisten a la aceleración productiva, momentos donde planificar y contemplar (también escribir). Eso se vislumbra en las notas que toma, en su reescritura, en la espera frente al

hospital (una espera de décadas, es decir un tiempo abierto que fuera cuña en la temporalidad que continúa). Todos sus quehaceres pertenecen al orden del proyecto: guarda planos, junta datos, realiza viajes, acecha a los enfermos, atenta contra su cura y, tal vez, contra su vida. Ella misma es un presente en la duración y en la resistencia. Sometida a una enfermedad hereditaria, «impredecible», que se salta generaciones y reaparece, «degenerativa», es pura potencialidad. Incluso el método de escritura de la Menor se nutre del resto y del despojo «abro mi cuaderno y anoto frases que luego descompongo en versos....» (58).

En el desenlace de *Fruta podrida*, la pierna de la Menor no tiene fin, se ha convertido en otra materia que instala la indecidibilidad entre el ser vivo humano y lo otro, es un cuerpo sin órganos que «no hay quien lo consiga, no se puede conseguir, nunca se acaba de acceder a él, es un límite» (Deleuze y Guattari, 156). Un cuerpo sin órganos que justamente se puebla de intensidades. La protagonista ha ganado un «fuera de tiempo» que pone en suspenso la elección del resto y se sostiene, apenas, en la duración. Noemi Voioinmaa indica:

...la escritura de resistencia de Meruane, expectante ante la posibilidad del cambio; una escritura que... nos recuerda que la resistencia, como fuerza estética, ética y política, es la única manera que tenemos para ver el mundo de modo diferente y así, enfrentar a la muerte que nos rodea. Quizás, pero solo quizás, sea en este sentido de resistencia que la contemporaneidad de la narrativa latinoamericana de hoy se nos hace perceptible; al mismo tiempo, contemporáneamente, podríamos decir, nos advierte del potencial de la literatura y de la teoría hoy. (2016: 159).

En esa potencialidad, lo que Meruane convoca está en filiación con los cuerpos de Langlois, con esa condición deseante y angustiada de las posibilidades del cuerpo cuando abandona lo humano.

3. De la vida de los *zombies* a la comemadre

En las marqueterías que realiza Sebastian Gordin también hay un regreso de formas muertas, una actualización de los cuerpos. Sebastián Gordin nace en 1969 y sus precisos trabajos de marquetería, que en los últimos años ha realizado en paralelo a las obras de las vitrinas³, exaltan la temporalidad de la artesanía tradicional. De un modo equivalente a los *stop motion* de Langlois con sus zancadillas por minuto, las marqueterías reponen las exigencias de la temporalidad del trabajo en una artesanía de precisión. La serie de marqueterías representa cuerpos anormales, circenses, las figuras fantásticas, un universo de seres asombrosos inspirado en las portadas de las revistas *Everybody's Romance*, *Ghost Histories*, y *Avon Fantasy Reader*, entre otras. Otras marqueterías (*Florece*

NOTAS

3 | He estudiado las vitrinas de Gordin en un ensayo sobre la movilidad y la detención en «Complejidad, afectos y detención (una lectura de Lina Meruane, Roque Larraquy y Sebastián Gordin)» (en prensa).

en la adversidad y *Amanece en las trincheras*, por ejemplo) figuran postales que aluden a las guerras mundiales en Europa, también decorados que nos sitúan en las hambrunas de pre y postguerra. Con ese material, Gordin confecciona su propia galería de modos de vida entre el pasado y lo exangüe. Por artesanal, su trabajo enfatiza la continuidad de la obra con el cuerpo del artista, una condición material y productiva, que ha sido tradicional respecto a los oficios del arte. Los seres de Gordin son efluvios del pasado, caras alargadas, las figuras de la trinchera. Aquí el vestigio toma la forma de lo que se pudo salvar, de algo transformado, con figuras debilitadas en su viaje hacia el futuro que es el presente de las obras. El de Gordin es un arte vampírico que actualiza las siluetas del pasado al precio de acercarlas al vestigio, ostentando en primer plano su materialidad de resto. Esta exploración de un imaginario gótico que pasa por cuerpos exangües o vacíos enfatiza una transformación en la materia de los cuerpos que también se ha dado en la materia de la obra: la marquetería en madera, inspirada en las portadas en papel, requirió un trueque de materiales.

Lo que escapa de la muerte siempre trae muerte adherida, pero hay algo más en las potencias afectivas que convocan estas escenas. El desamparo, el hambre y el acoso apelan al espectador, en una relación que también se desprende de la materia. ¿Cómo deberían observarse estos trabajos? ¿Como revistas en una vitrina, como cuadros en una pared, como formas híbridas o como cuerpos en tránsito? En *Avon Fantasy Reader Nro. 9* (Fig. 4), una obra del 2008, Gordin instala a su hombre, *zombie* y paupérrimo, contemplando unos carteles publicitarios. Es una figura sin boca, con la cara tajeada, las ropas raídas y las manos en los bolsillos. ¿Qué mira él y qué miramos nosotros, espectadores de segundo grado de la escena? Un anuncio circense de los mismos malabaristas, de seres fantásticos que realizan su espectáculo más atrás, de cara a una audiencia que nos da la espalda. ¿A qué le damos, nosotros, la espalda?

En una obra de la misma serie se representa una olla popular donde se distribuye comida a una fila los hambrientos (Fig. 3). En otra, el mundo de las pesadillas despunta en las figuras perrunas de las trincheras, en las siluetas fantásticas, en esa inquietante pareja que en *Everybody's Romance* mira tras la ventana: ella, sin rostro y él, un cadáver. Son restos de cultura que acentúan su anacronismo bajo el formato libro o formato revista que aquí se reactualiza trabajado en madera. En estas recreaciones hay una atemporalidad que nos implica. Numerosos detalles de la escena remiten a acontecimientos históricos que pueden datarse, otros citan el imaginario de las mutaciones fantásticas. Pero el acto de convocarlos apela al espectador, no tanto a una dimensión nostálgica sino a una constatación de lo que perdura en clave de trauma o de

deuda colectiva en relación con el indigente.



Fig. 3 — Avon Fantasy Reader Nro. 8 (2008)
Marquetería laqueada sobre madera tallada | 20 x 26 cm



Fig. 4 — Avon Fantasy Reader Nro. 9. (2008)
Marquetería laqueada sobre madera tallada | 20 x 26 cm

En este recorrido por Langlois, Meruane y Gordin, los cuerpos multiplicados aluden claves variadas: el regreso de lo expulsado, tecnologías de la mutación y de la reproducción, las manipulaciones médico-genéticas y la espectacularización contemporánea. *La comemadre*, novela que Roque Larraquy publica en 2010, anima oportunamente estas mismas dimensiones en la construcción de mundos de la reproductibilidad y de la espectacularización de sí, también de las economías ampliadas y de la porosidad del pasado en el presente.

El relato transcurre en 1907, con una segunda parte que se ubica en 2009. Como la novela de Meruane, también este libro despliega una aguda indagación sobre las políticas del cuerpo, la enfermedad y la mutación. En 1907, los médicos de un centro de salud de Temperley, en la provincia de Buenos Aires, ensayan un desafío pseudocientífico: convencen a enfermos terminales de donar su cuerpo y volverlo útil para la ciencia en una experimentación cuyos detalles les esconden. El plan es decapitarlos para aprovechar los nueve segundos de conciencia o de movimiento vocal que seguirían al corte de la guillotina, y así escuchar sus testimonios en el tránsito al más allá. Son nuevos señor Valdemar, pero, en este caso, sometidos a un plan ajeno. La narración expone prácticas de autoridad y violencia transversales (doctor-enfermo, mujeres-hombres, dueño extranjero de la clínica-doctores nacionales, etc.) en la escena espectacular de la práctica médica, de la experimentación y de la vida social. La primera parte de la novela es un ABC de la política de las vidas sacrificables, donde las voces de esos cuerpos destinados a la muerte solo importan en ese tránsito, cuando hablen algo que no provenga propiamente de ellos sino de una visión post-vital de otro modo inaccesible. Sin embargo, incluso para los personajes, oír la voz del muerto es una quimera gratuita que ensayan para congraciarse con el dueño de la clínica y, sobre todo, para dar rienda suelta a un dominio perverso sobre los cuerpos que ya ejercen, apenas moderado, en la práctica médica y en sus relaciones con los otros. La escenificación teatral de las decapitaciones, inspirada en los anfiteatros de operaciones abiertas, acentúa el cariz espectacular-estético de la escena.

En la segunda parte de la novela, en el año 2009, el abuso de los cuerpos y la porosidad del espectáculo en las formas de vida se desplaza a otro ámbito: el del arte. De ese modo, la novela pone en primer plano la identidad como *performance*, los fluidos de violencia en el espectáculo de la actualidad y la disposición perversa sobre los cuerpos. Ya no es el médico sino un artista el que ensaya experiencias. Estas experiencias incluyen el cercenamiento de su propio dedo, la operación de su rostro, también la utilización de un niño con dos cabezas y la descomposición de una pierna en escena. (La referencia a Liberace y a Orlan es tan elocuente como el deseo de «efectividad mediática» que impulsa al artista de la novela; Larraquy, 2010: 141). El artista cínico que protagoniza el relato extrema su vida en relación con las exigencias de un mercado que reclama novedad y exceso. Si fuera necesario subrayarlo, la narración desglosa en detalle las condiciones de éxito –efecto, producción, espectáculo, estrategia y cálculo– que habitualmente el mercado del arte solapa o relativiza. El vínculo que la ficción de Larraquy establece entre el escenario médico y el artístico no podría ser más perturbador porque ilumina una continuidad entre el dominio biopolítico y la producción artística de vidas potenciales. La injerencia del mercado económico, las micropolíticas de la violencia y el retorno de lo rechazado están

allí, siempre estuvieron, para reorientar y condenar las posibilidades liberadoras o exploratorias de las formas artísticas⁴.

Sin embargo, una afirmación estética más propositiva, que claramente la novela clausura en el ámbito de la espectacularización del cuerpo, emerge de la potencialidad vital que otras zonas del libro indagan. El sujeto es materia fluctuante, en curso de transformación, como la misma comemadre, una «digresión botánica», una planta «cuya savia vegetal produce (en un salto de reinos no del todo estudiado) larvas animales microscópicas. Las larvas tienen la función de devorar al vegetal hasta resecarlo por completo. Los restos se dispersan y fecundan la tierra en donde se reanuda el proceso» (86). En la primera parte, la comemadre es el arma secreta que permite la desaparición de los cuerpos decapitados; en la segunda, es el factor decisivo de la exhibición performática en que las larvas comen en escena la pierna de un ciclista. Las larvas pueden permanecer en letargo indefinido, es decir que son inmortales. En ese sentido, la comemadre es un producto transhistórico, es la inmortalidad de una especie que el individuo podría portar: la eternidad hecha monstruo o forjada sujeto central. Lo que se especula aquí es el cuerpo humano como portador mortal de una vida que lo supera, una mirada profundamente pesimista en cuanto a una vida potencial que no excluya lo humano. En *La ilusión vital*, Jean Baudrillard señala justamente que el ser humano «gana» la mortalidad cuando se aleja del estado inicial «de diferenciación mínima entre los seres vivos, de una pura repetición de seres idénticos» (Baudrillard, 2002: 6). Ese estado inicial es el de la comemadre. Por eso, Baudrillard descubre en la clonación y en la lucha por la inmortalidad una involución de la trayectoria de lo humano: «En la clonación (esta fantasía colectiva de un regreso a una existencia no individualizada y un destino de vida no diferenciada, esta tentación de regresar a una inmortalidad indiferente) vemos la verdadera forma de arrepentimiento de lo vivo hacia lo no vivo. Este arrepentimiento surge de las profundidades del pasado» (2002: 13).

En *La comemadre*, el regreso de lo reprimido es, como en Gordin, la condición de lo humano viviente. Pero este regreso no está donde se cree: el intento de escuchar la voz de los muertos es fallido porque esa dimensión fantasmal solamente balbucea inconsistencias. La verdadera voz de los muertos está en el orden de retorno, en el pasado encarnado en el presente, en los nuevos modos de la espectacularización del cuerpo y del abuso, en una lectura que coincide con lo que Esposito identifica como mecanismos constitutivos de prácticas políticas que se actualizan en sucesivos retornos. Sebastián, el personaje que es un espectro de sí mismo y que, engeguado, vive en un mundo de sombras, ha sido condenado a esa virtual ceguera después de que le diagnosticaran fobia. Son el diagnóstico y la forma de vida

NOTAS

4 | Es un problema que se ha vuelto central en la evaluación del activismo en las artes contemporáneas. Lo señala Andrea Giunta en *Postcrisis. Arte argentino después del 2001*, cuando pregunta si la negociación espuria de las artes con las modas, las bienales y las exigencias mercantiles son «factores excluyentes a la hora de considerar la calidad de ciertas obras» (2009: 122) que postularían una defensa de lo marginado o de lo pobre, por ejemplo. O si, en la lógica de estas vidas potenciales que hemos expuesto aquí, «el arte contemporáneo sería aún “un modo de investigación, como lo fue en la modernidad, un modo de conocer las consecuencias de los sueños y fracasos de nuestra propia época» (2009: 137).

las que determinan y dan nacimiento a la enfermedad: aún niño, Sebastián se convence de su ceguera ulterior bajo los efectos de unas ranas juguetes para niños ciegos, «reliquias» que le heredara uno de los médicos guillotinos. (Cuando no son las formas de control y violencia las que «moldean» los cuerpos es el turno de los objetos que circulan entre los personajes estancados, capaces de cursar el tiempo y transferir sentidos.) Como si fuera poco, también los vasos comunicantes entre presente y pasado brotan del interior de los seres. Por ejemplo, el bebé tiene dos cabezas porque «la presencia de ambas cabezas en un mismo cuerpo responde a una lucha no resuelta del ADN de una línea ancestral contra otra línea de igual fuerza» (126). También el parecido entre el artista genio y su doble se debería a «un ancestro común, improbable, lejano en tiempo y geografía; cita el caso de procreación en escala de Gengis Khan, que tuvo dos mil hijos y legó un patrón genético que hoy llevan más de quince millones de personas» (126).

En ese circuito de tránsitos que la novela postula entre el sanatorio de Temperley y el escenario de la experimentación artística, también perdura el documento, el escrito que testimonia las decapitaciones, algunos objetos nimios, como las ranitas, los dibujos pornográficos que el médico Quintana ha hecho en su cuaderno, una tesis universitaria sobre el trabajo del artista cínico, los testimonios de sus obras. Esa es la dimensión de inmortalidad de las vidas humanas, la que está ligada al archivo. En el otro extremo de las posibilidades está la comemadre, otra forma de la inmortalidad, aquello que reside en la eterna reproducción de lo mismo, una biología de la reiteración que no es la vida que fluye en el cambio sino la vida que se repite perversa, algo que en ningún caso pertenece al orden de lo humano porque carece de la singularidad en el conjunto.

En el desenlace de *La comemadre* confluyen dos escenas: el artista entrando en el museo como curador de una sala destinada a exponerlo y el niño de las dos cabezas tirado en un charco de agua, a punto de comer al fantasma de la otra cabeza, él mismo en un cuerpo cuyos pensamientos son una prótesis sobre los suyos, una voz que viene de otra parte. La vía cultural para evadir la mortalidad es lo que Groys llama museificación de la vida, vale decir, la producción artificial de eternidad de la colección museística: «... esta borradura de la barrera entre la vida y la muerte no implica la introducción del arte en la vida sino la museificación radical de la vida, una vida que debe y puede alcanzar el privilegio de la inmortalidad en el museo» (2014: 156). La otra vía se inscribe en las formas de vida potenciales que, en *La comemadre*, habitan el terreno de la utopía y la imposibilidad. En la novela de Larraquy hay otro artista, el doble menos talentoso del protagonista y menos dado al golpe de efecto, cuyas prácticas parecen ancladas en el arte moderno. Este reflexiona una obra quimérica: quiere usar gelatina hirviendo huesos

de vaca «para grabar en el aire, durante quince o veinte segundos, una trayectoria cualquiera que realice con su mano. Adherida a los dedos. La gelatina acompaña y sella en sólido el movimiento hasta una altura máxima de un metro; por encima del metro el filamento se hace cada vez más fino y puede romperse» (Larraquy, 2010: 125). Intento tras intento debe abandonar el proyecto porque no existe gelatina ni polímero que consiga licuarse en el aire de ese modo. Esta escena de imposibilidad señala el límite de la obra, la obra imposible como continuidad del cuerpo, como emanación, pero también la obra como concreción de un tránsito, de un movimiento, algo que alude a la relación obra-vida, y que, en este caso, carga el sello del fracaso.

4. Coda

Las materialidades ablandadas, pieles y carnes de papel de Langlois son concomitantes con los cuerpos lánguidos de Gordin, también con la carne deshecha, apenas sostenida por una bota de yeso de la novela de Meruane, con los cuerpos roídos por la acción interna de las comemadre, materias licuadas por la supervivencia de prácticas de sometimiento y violencia (no hay que olvidarlo, la comemadre es una invención poético-biológica que en la novela se impregna del uso macabro que le imprimen los personajes). La escena de *Fruta podrida* en donde la bota de yeso contiene una materia transformada que ya no es humana está en resonancia con la gelatina que busca el artista de *La comemadre*, una sustancia que podría adquirir una forma en su movimiento, que necesita de un yeso para sostenerse, una posibilidad que también alude a vidas potenciales que las obras no consiguen nombrar cabalmente, pero que esbozan e intuyen. Este circuito de escenas manifiesta la renovada preocupación del arte por repensar el cuerpo y lo viviente, nutrir de posibilidades a las formas de vida que, bajo los embates represivos y normalizadores, estarían agotadas no solo en su potencia sino, y sobre todo, en sus alcances imaginativos.

Bibliografía citada

- BAUDRILLARD, J. (2002): *La ilusión vital*, Madrid: Siglo XXI.
- BELTING, H. (2007): *Antropología de la imagen*, Buenos Aires: Katz.
- BORSO, V. (2016): «Más allá de la biopolítica. Epistemología y estética de la vida», *Telar*, 16, 18-41.
- DELEUZE, G. (1996): *Crítica y clínica*, Barcelona: Editorial Anagrama.
- DELEUZE, G y Guattari, F. (2002): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-textos.
- ESPOSITO, R. (2009): *Tercera persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal*, Buenos Aires: Amorrortu.
- GIUNTA, A. (2009): *Postcrisis. Arte argentino después del 2001*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- GIUNTA, A. (2014): *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*, Buenos Aires: Fundación ArteBA.
- GROYS, B. (2008): *Política de la inmortalidad*, Buenos Aires: Katz editores.
- GROYS, B. (2014): *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Buenos Aires: Caja Negra editora.
- GROYS, B. (2016): *Arte en flujo. ensayos sobre la evanescencia del presente*, Buenos Aires: Caja Negra editora.
- GUASH, A. M. (2002): *El arte último del siglo xx. Del postminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza.
- LANGLOIS VICUÑA, J. P. (2009): *De Langlois a Vicuña*, Santiago de Chile: AFA Editions.
- LANGLOIS, J.P y SUPERBY, N. (2011): *Recetario, Papeles Sádicos*, Stop Motion, Santiago de Chile: Galería AFA.
- LARRAQUY, R. (2010): *La comemadre*, Buenos Aires: Entropía.
- MERUANE, Lina. (2007): *Fruta podrida*, México DF: Fondo de Cultura Económica.
- NANCY, J.-L. (2008): *Las musas*, Buenos Aires: Amorrortu.
- PRIOR, A. (2009): *Gordin*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora/los sentidos/Colección Ruth Benzacar.
- SIBILIA, P. (2006): *El hombre postorganico: cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- VOIONMAA, D. N. (2016): *En tiempo fugitivo. Narrativas latinoamericanas contemporáneas*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

PARCELAS DE VIDA: EL ARTE Y SUS RESTOS

Isabel A. Quintana

*Instituto de Literatura Hispanoamericana, Universidad de Buenos Aires,
CONICET*



Resumen || En este trabajo analizo la relación entre arte y vida a partir del vínculo entre cuerpo, enfermedad y libertad. La novela de Lina Meruane *Fruta podrida* y la película de Laura Citarella y Verónica Llinás *La mujer de los perros*, interpelan el lugar asignado a los cuerpos precarios que articulan otra forma de circulación de bienes y subjetividades en el régimen biopolítico. Texto e imagen construyen una figura de la descomposición, pero también de la recomposición de un cuerpo como un *corpus*. Hacen visibles las vidas no consideradas como tales. Ponen a funcionar la existencia como el resto que impide la clausura de sentido.

Palabras clave || Arte | Vida | Cuerpo | Enfermedad | Resto

Abstract || This paper analyzes the relationship between art and life from the perspective of the links between body, disease, and freedom. Two works, Lina Meruane's novel *Fruta podrida*, and Laura Citarella and Verónica Llinás' film *La mujer de los perros*, question the location assigned to those precarious bodies which articulate alternative forms of circulation of commodities and subjectivities in the biopolitical regime. Text and image build up a figure of decomposition, but also of re-composition of a body as a *corpus*; they turn some ignored lives visible and set into motion existence as a residue that prevents the closure of meaning.

Keywords || Art | Life | Body | Disease | Residue

Resum || En aquest treball analitze la relació entre art i vida a partir del vincle entre cos, malaltia i llibertat. La novel·la de Lima Meruane *Fruta podrida* i la pel·lícula de Laura Citarella i Verónica Llinás *La mujer de los perros*, interpel·len el lloc assignat dels cossos precaris que articulen altra forma de circulació de béns i subjectivitats en el règim biopolític. Text i imatge construeixen una figura de la descomposició, però també de la recomposició d'un cos com un *corpus*. Fan visibles les vides no considerades com a tals. Posen en funcionament l'existència com el residu que impedeix la clausura del sentit.

Paraules clau || Art | Vida | Cos | Malaltia | Residu

La excripción de nuestro cuerpo, he ahí por donde primeramente hay que pasar. Su inscripción-afuera, su puesta fuera de texto como el movimiento más propio de su texto: el texto mismo abandonado, dejado sobre su límite. No es una «caída», eso ya no tiene ni alto ni bajo, el cuerpo no está caído, sino completamente al límite, en el borde externo, extremo y sin que nada haga de cierre. Yo diría: el anillo de las circuncisiones se ha roto. No hay más que una línea in-finita, el trazo de la misma escritura excrita, que proseguirá infinitamente quebrada, repartida a través de la multitud de los cuerpos, línea divisoria de todos sus lugares: puntos de tangencia, toques, intersecciones, dislocaciones.

Jean-Luc Nancy (*Corpus*)

0. Introducción

Este trabajo forma parte de una investigación más amplia en donde pienso el vínculo entre arte y vida (vidas precarias, la no persona, sus parcelamientos, enfermedad y trabajo) retomando diferentes líneas teóricas (Bataille, 1967; Bourriaud, 2015; Butler, 2006; Derrida, 1988; Derrida, 1991; Derrida, 1992; Derrida, 2004; Didi-Huberman, 2012; Nancy, 2010; Rancière, 2000). En distintos trabajos desarrollé la idea de suplemento o desperdicio (como aquello que no ingresa al circuito productivo) entablando un diálogo crítico con la filosofía de Bataille (el puro gasto) teniendo en cuenta el concepto de resto planteado por Derrida. Para ello parto del momento biopolítico (Agamben, 2002; Foucault, 2007; Espósito, 2005) para ver qué ocurre en el interior de las estéticas y poéticas literarias. Quiero decir, me interesa analizar cómo el vínculo: arte-vida ha sido un eje que atravesó y atraviesa la práctica artística y literaria: las vidas controladas, medicalizadas, inmunizadas pero también la vida en su relación con el trabajo. Las obras plantean constantemente la expulsión del circuito productivo del capital a la que se confrontan los personajes de diversas maneras: intentado reingresar haciendo uso de los propios desechos de la sociedad de consumo, llevando al extremo las prácticas de cooptación del mercado o inscribiéndose como cuerpo que inventa su propia manera de apropiarse de la vida y del trabajo.

El contrapunto entre trabajo y vida lleva a la emergencia de una democratización en el campo de lo sensible; es decir, la visibilización de ciertos actores (desocupados, semiocupados, cartoneros, enfermos, cuerpos a la intemperie, sexualidades trans, cyborgs) que agujerean la trama constituida por bordes, márgenes y centros poniendo en evidencia que esos imaginarios se desarman porque el funcionamiento mismo del capital se compone de ellos. En las últimas décadas desde el posmarxismo reaparece con fuerza una revisión de la historia literaria desde el punto de vista de una partición de lo sensible (Rancière, 2000). La idea de una desjerarquización en el interior de la literatura a partir de *Madame Bovary* es una apuesta radical de lectura que ha afectado, al menos en mi caso, las formas

de leer. El nacimiento de la novela moderna supone justamente la visibilidad de otras formas comunes de vida.

Esa propuesta, el modelo sensible, aparece en las lecturas que provienen del terreno de la historia del arte. Y aquí, el concepto parcelas de vida de Didi Huberman (2012) irrumpe para retomar los trabajos que en el terreno de la fotografía y el cine se han realizado sobre los cuerpos, rostros, y pueblos percibidos como lo otro humano: el resto, el parcelamiento, lo residual. Y cómo ese resto, entendido en los términos planteados por Derrida, debe pensarse no como lo que está afuera sino como aquello que impide todo cierre y está determinado por el funcionamiento institucional (hospitales, manicomios, morideros, policía).

El corpus que trabajo (del que este pequeño ensayo forma parte) y que incluye literatura, cine, expresiones estéticas e intervenciones, me ha llevado a repensar estas cuestiones, pero también a la necesidad de ubicarlas en un proceso específico de producción: crisis económicas y políticas —como la del 2001 en Argentina—, la emergencia del neoliberalismo financiero, la ejecución de prácticas biopolíticas con relación a los cuerpos expulsados por el sistema, el fin de las utopías socialistas. En ese sentido, me parece paradigmática la mirada institucional y clínica sobre los cuerpos que están presentes en las fotografías de Philippe Bazin (caso estudiado por Didi-Huberman) —un médico de hospital de provincia convertido en fotógrafo, un humanitarista clínico constructor del aspecto humano con su obra (*Rostros* es el título de la serie, 1984-1985)—. Mientras desarrolla su período de residencia en un hospital luego de terminar sus estudios en medicina, redacta en sus notas las largas observaciones sobre los rostros. Esos rostros aparecen en el contexto de una economía de mercado que ha creado nuevos parcelamientos que borran su significancia. Como ha planteado Butler con respecto a la construcción de imágenes desde los medios de comunicación:

A veces, producen imágenes de lo que es menos que humano bajo el aspecto de lo humano para mostrar el modo como lo inhumano se oculta, amenazando con engañar a todos aquellos que sea capaces de creer que allí, en esa cara, hay otro humano. Pero a veces este esquema normativo funciona precisamente sustrayendo toda imagen, todo nombre, toda narrativa, de modo que nunca hubo allí una vida ni nunca hubo allí una muerte. (2006: 183)

Esos rostros nos interpelan y, como plantea Butler, ponen en evidencia los marcos de inteligibilidad que determinan qué es humano y qué no lo es a partir de un rostro (183). Ahora bien, pensar la precariedad de ciertos cuerpos desde una perspectiva artística resulta problemático porque el peligro permanente es caer en una estetización de la misma. El arte contemporáneo ha puesto su mirada

en la marginalidad, la precariedad y los restos o ruinas del mundo industrializado en la fase del capitalismo financiero. En la literatura abundan textos que trabajan con los desperdicios de la cultura. Esta ha sido una línea que me ha interesado particularmente: cómo el arte trabaja con materiales que han sido desechados del circuito productivo y cómo el arte a su vez ha logrado reintroducirlo en un nuevo circuito que vuelve a producir ganancias (como lo ha hecho Vik Muniz en su serie «Imágenes de basura», 2004). Pero también cómo se inventan nuevas circulaciones de objetos y de los cuerpos, nuevos mapeos; en definitiva, cómo pensar hoy el mundo del trabajo.

Las figuras de vidas, a su vez, impregnan los textos contemporáneos y están marcadas por la descomposición de los cuerpos (Diamela Eltit, Mario Bellatin, Sergio Chejfec, Lina Meruane, João Gilberto Noll, Carlos Ríos, Marcelo Cohen, entre otros) y por las imágenes que ingresan a las novelas ya sea a modo de un dispositivo que se agrega a la textualidad o a través de las composiciones que crean figuraciones de lo viviente. Cuerpos intervenidos por la medicina, cuerpos que se vacían y deforman (como los cuadros de Bacon), cuerpos que se inscriben en otra trama de los parcelamientos. Se trata de dos maneras de exponer la humanidad: como residuo expuesto a desaparecer pero también como cuerpo resistente que mantiene un proyecto vital; pienso aquí en dos films: *La mujer de los perros*, de Laura Citarella y Verónica Llinás (2015), y *El hombre sin nombre*, de Wang Bing (2009). Ver cómo se sitúa y compone un cuerpo, ya sea desde el encuadre institucional y la administración de los espacios públicos (el hospital, el hospicio, la plaza, la calle, etc.), o cómo reaparece en su sinonimia: un rostro, un brazo, una mirada. En términos cinematográficos, es el encuadre del detalle lo que aparece como potencia. Es decir, entre un vivir aún y un perecer ya (en términos de Didi-Huberman, 2008: 37).

1. *Fruta podrida*

En la novela de la chilena Lina Meruane, los cuerpos de los personajes enfermos replican sus estados, los expanden, son pensados a través de taxonomías pero también crean una apertura espacial y fantástica a través de cuadernos llenos de mapas, de poemas, de recortes sobre hospitales y enfermedades. Esos cuadernos, suerte de diarios, componen y descomponen un universo en donde se anotan y memorizan los síntomas: es la enferma la que se vuelve especialista y genera un imaginario sobre complicados sistemas inmunitarios que resisten. Coloca en el centro de su narración lo real puro a través de la descomposición y composición de un cuerpo, su desfiguración y su desajuste como respuesta a las marcas que le imponen un lugar en las cartografías biopolíticas. El proceso de

desenmarcado y de repetición de las rutinas (seguir una supuesta dieta, la ingesta de medicación) rivaliza con la reiteración de sus prácticas de resistencia (escribir, mapear). Foster (2011) en su análisis de las imágenes de Andy Warhol ha analizado cómo la repetición (siguiendo a Freud), es un proceso que puede conducir a drenar el significante de angustia. En ese sentido la confrontación con lo real puro (el horror) supone un desgarramiento del tamiz, la tela que sirve como filtro y que ante la presencia del trauma se desgarrará y fracturará impidiendo el sostenimiento de la imagen. La repetición evita esa escena brutal al mismo tiempo que incorpora la diferencia (ya que no se trata de la mera reproducción de lo mismo). Sobre su cuerpo enfermo, Zoila decide realizar una propia experiencia de composición: imagen diferida que se sostiene en la repetición pero también en su deriva hasta terminar, como veremos, en una contundente instalación (el cuerpo ya expuesto como lo otro o el resto de uno mismo).

A su vez, la lengua que ella inventa restringe el idioma al lenguaje del organismo. Desde allí, la novela lleva a pensar en las economías que se arman en torno a la vida de los individuos. Las parcelas de vida que se registran desde la ciencia y las estadísticas poblacionales, en especial aquellas ligadas a la migración y al desamparo. La globalización es también otra de las dimensiones que ingresa en la novela para plantear los circuitos, mapas, itinerancias de las vidas precarias que hoy emergen con una potencia brutal. Mapas, cartografías que aluden a la práctica de otros artistas: desde Torres García hasta Guillermo Kuitca.

Fruta podrida (2007) pone en movimiento un texto en descomposición articulado a partir de un trabajo sobre la imagen de un cuerpo: una imagen que se crea a sí misma en puja con la medicina. Dos hermanas conviven en el campo chileno. La mayor (María) es la que administra el cultivo de los frutos desarrollando obsesivamente el control de las plagas a través de la creación de pesticidas en su propio laboratorio. La menor, Zoila, padece de una diabetes incurable pero es sometida constantemente a pruebas, análisis, inoculación de diferentes químicos, aunque su deseo es simplemente morir sin la intervención de la ciencia. Los insectos corroe la producción agrícola al mismo tiempo que el cáncer corroe el cuerpo de Zoila. Sin embargo, María implacable lucha en ambos terrenos para impedir la aniquilación de su trabajo y la del cuerpo de la hermana. En esa relación de dependencia, María encarna el discurso de la producción eficiente tanto en lo relativo a la cosecha como al del cuerpo saludable. Las barreras inmunitarias se extreman justamente para producir efectos; el *phármakon*, como sabemos, es veneno y medicina: «El resultado es un auténtico intercambio dialéctico entre un bien que deriva del mal y un mal que se transmuta en bien en una suerte de indistinción progresiva asimilable al carácter estructuralmente ancípite del *phármakon* platónico» (Esposito, 2005: 180). Esa articulación

que en términos políticos produce el desarrollo del mal (el otro, el desocupado, el inmigrante, la hermana enferma improductiva en esta novela) en el interior de la sociedad para crear su propio sistema inmunitario: «La representación de los enemigos infiltrados [...] como medicinas purgantes tendientes a favorecer una expulsión saludable, o inclusive como un veneno necesario para vacunar en forma preventiva el cuerpo» (Esposito, 2005: 180). Esta novela arma una serie con otros textos en donde se plantea la misma escena, en la que los hermanos mayores que asisten en su enfermedad a los hermanos menores, mientras en su errancia se desenmarcan de los parcelamientos (hospitales, tribus, familia): *Manigua* de Carlos Ríos y *A cielo abierto* de João Gilberto Noll.

El campo es el escenario en el que luchan vida y trabajo: vidas larvarias (los gusanos que proliferan, la diabetes que avanza, el trabajo precarizado). Un trabajo que desarrollan otras parcelas de humanidad, las temporeras, que son las trabajadoras que llenan los cajones de frutas, mujeres pobres con sueldos miserables y que resisten al despido. Las fuerzas militares se hacen presentes y reordenan el espacio de la producción con «el fusilamiento de los perros más feroces para sentar un ejemplo de los que les pasaría a ellas si no se comportaban» (Meruane: 2007, 107). María, por su lado, ha conseguido finalmente su *phármakon* contra el gusano que ha aniquilado la cosecha. Ese resultado sin embargo esconde un futuro siniestro cuando los controles sanitarios descubran arsénico en las frutas. Como el envenenamiento que produce la medicina en el cuerpo de Zoila para prolongar su vida, María, a su vez, ha decidido usar veneno para seguir con su trabajo agrícola (cuestión que la llevará a prisión).

La menor lleva un cuaderno de su enfermedad en el que prolifera la imagen de la descomposición, compone, escribe, articula un lenguaje que da testimonio de su proceso de degradación. La escritura es acto, un *corpus* (un cuerpo), una imagen que se produce por la contradicción: negarse a vivir como lo imponen las políticas de la enfermedad. En un desajuste de la interpretación que va contra el fijismo de la enfermedad dejando aparecer la irrupción de lo otro (el resto viviente), es lo que descompone una idea de los cuerpos. La hermana menor es resistente a la figura de un cuerpo femenino enfermo —la inválida, la sufriente, la vulnerable—. Ejércitos de médicos (locales y extranjeros) la visitan para palpar sus síntomas, recorrer su cuerpo al revisarla, extraer muestras de sus fluidos. Bajo esa vigilancia estricta la reducen a un cuerpo enmarcado en una significación clínica pero ella se configura como cuerpo viviente resistiéndose a una inscripción en el entramado de las patologías. Y se enfrenta a las especulaciones tanto financieras como medicinales de María (la de su supuesta curación a través del trasplante): «Industriosamente ella siembra, fertiliza, cosecha, pare y negocia:

yo me planteo cómo desarticular su proyecto», (Meruane, 2007: 82). «La Mayor duda: ¿y si sus planes no funcionan? ¿Qué hará si yo no alcanzo a llegar en condiciones al trasplante o si algo sale mal con su donación de criaturas?» (82). Investiga, mapea, cuadricula los hospitales en donde se producen experimentos abyectos cuyo fundamento está anclado a la circulación de capitales ligados a la compra y venta de cuerpos infantiles y órganos. Una economía que se sustenta sobre los cuerpos que están a punto de perecer o de niños vendidos clandestinamente —como los bebés que María concibe y vende para financiar experimentos que en una ciudad lejana y centro del mundo practican para descubrir el *phármakon* que aniquile la proliferación de la enfermedad, un relato en el que María ingresa sin desconfiar—. Una maquinaria de especulación del capital atada a la vida. Zoila recorta notas de los diarios que contienen información sobre los hospitales, y vuelve a la bitácora de su viaje hacia la muerte trazando una escritura de la descomposición: fragmentos que se cortan, palabras que intentan describir los síntomas, versos que engrosan la palabra «deScomposición»: arma así una suerte de *collage* de la enfermedad. Cada capítulo es precedido por uno de estos poemas inscribiendo su lengua en un texto (la novela) en donde no habla: se niega a articular alguna palabra frente a la palabra del otro que continuamente la interpela. De allí la importancia de su práctica compositiva (descompositiva) a nivel corporal, escriturario, artesanal (los recortes, el armado de un montaje de elementos diversos).

En un estado aparentemente terminal, Zoila viaja al corazón del mercado de órganos. Ha conseguido un mapa en el que ha pinchado las locaciones de los hospitales que en todo el mundo realizan dicha práctica: el hipermapa en el que se segregan cuerpos y representan operaciones financieras. Y finalmente ese mismo mapa la guía al Hospital central en EE.UU en donde encuentra una heterogeneidad de enfermos y lenguas (la globalización habilita el intercambio de órganos y cuerpos y regula dicha economía). Antes de ingresar y realizar un acto terrorista (desconectar a los bebés que mantienen vivos para responder a las demandas de órganos) ha hecho un viaje en tren en el que un detalle puede condensar, enmarcar, poner en primer plano lo que es un cuerpo en esta novela. Y aquí me detengo para señalar tres momentos de condensación de cuerpo e imagen: la imagen de Zoila que hemos analizado hasta aquí, la aparición del bulto como resto (un *homeless*, la basura, el desecho social) y, por último, el cuerpo petrificado de Zoila al final de la novela.

Ante los usuarios del tren que actúan maquinalmente, Zoila descubre la presencia de un bulto que constantemente recibe empujones de la gente que ingresa. Ese bulto lleva una bolsa de plástico que contiene sus pertenencias: latitas vacías, botellas que impiden en un momento el cierre de la puerta. La gente patea ese bulto mientras

la voz de un policía pide que se despeje la entrada. Allí entonces Zoila abre la bolsa para descargarla y hacer ingresar nuevamente al *homeless*. Este detalle en el interior de la narración se replica en el final de la novela cuando Zoila misma, bajo la envoltura de diarios, recubierta de nieve como una silueta helada, pase a ser otro bulto, un resto indiferenciado pero que sigue siendo resistente. Construye una estética en torno a su cuerpo trabajada desde la tensión, produce una exforma: un lugar fronterizo (en términos de Bourriaud, 2015) que resiste a toda forma, a convertirse en un cuerpo sin desperdicios en su puja por existir como un viviente o perecer como petrificación del organismo. Así como la fábrica produce bienes materiales, también la medicina, o incluso el psicoanálisis o cierta filosofía, intentan producir seres humanos completamente vivos. Pero ¿puede producirse algo enteramente sin residuo? (Bourriaud, 2015: 130). ¿De qué vida nos habla este cuerpo (o los otros cuerpos de la literatura)? De una vida vaciada de todo imaginario de la completitud, del cierre o la clausura, pero que precisamente allí, en esa apertura infinita este cuerpo (como el trabajo de algunos artistas que corrompen los circuitos de representación y los tantos cuerpos que son exformas: el inmigrante, el enfermo, el Otro) no está «del lado del ser ni del lado del tener» (Bourriaud, 2015: 132). El cuerpo no es previo y es sitio donde él mismo se produce a través del espaciamento:

Los cuerpos no son de lo «pleno», del espacio lleno (el espacio está por doquier lleno): son el 'espacio abierto, es decir, el espacio en un sentido propiamente espacioso más que espacial, o lo que se puede todavía llamar el lugar. Los cuerpos son lugares de existencia, y no hay existencia sin lugar, sin ahí, sin un «aquí», «he aquí», para el este. El cuerpo lugar no es ni lleno, ni vacío, no tiene ni fuera, ni dentro, como tampoco tiene partes, totalidad, funciones, o finalidad. Sin falo y acéfalo en todos los sentidos, si se puede decir. Es, eso sí, una piel diversamente plegada, replegada, desplegada, multiplicada, invaginada, exogastrulada, orificiada, evasiva, invasiva, tersa, relajada, excitada, confundida, ligada, desligada. Bajo estos modos y bajo mil otros (aquí no hay «formas a priori de la intuición», ni «tabla de las categorías»: lo trascendental está en la indefinida modificación y modulación espaciosa de la piel), el cuerpo da lugar a la existencia. (Nancy, 2010:16)

Sus actos terroristas contra el hospital han proliferado, mientras ella sentada en una plaza frente al edificio vive de forma inerte. Capas de diarios, restos de poemas la defienden de la intemperie, solo su rostro en la sinécdoque de la mirada enferma aparece como residuo de su cuerpo. Mientras es manipulada, ultrajada por una enfermera desquiciada del hospital en el banco del parque en donde permanece, el manojo de diarios y poemas van siendo desechados y deshechos para encontrar un documento de identidad. La enfermera aplica el dispositivo persona (es la que lleva un archivo minucioso de los enfermos en el hospital) porque nada es personal en esa pordiosera y por ende puede ser requisada impunemente. En el

ultraje, la enfermera va tirando jirones de diarios y versos y se pierde ante la no presencia de su pierna, sigue escarbando en un cuerpo que es apenas piel, cuerpo en descomposición que la espanta ante la desaparición de ese miembro:

Estoy abrazándola en mi inspección, pero no aguanto, tengo que separarme y lo hago mareada por ese olor putrefacto que viene de su cuerpo. ¿Se habrá cagado? Mendiga de mierda, y encima poeta. [...] Mis dedos alcanzan un vacío dentro de la bota, oscilan en la cavidad sin haber alcanzado todavía el pie... y entonces fuerzo la mano hasta que alcanzo un charco de líquido espeso, un fluido gomoso. Me detengo, me percató, me pregunto confundida ¿Y el tobillo de la mendiga? ¿A dónde habrá ido a parar el resto de esta mujer? [...] dónde están el empuje y todos sus frágiles huesos, dónde sus dedos? ¿Dónde el extremo maloliente de este cuerpo? ¿Dónde el punto final de esta mujer y el fin de mi necesidad de hablarle? Que alguien me diga dónde, quizás entonces pueda callarme... (Meruane, 2007: 204; énfasis mío)

Este es el fin de la novela que, como el monólogo de Molly Bloom, no concluye, sino que queda en suspenso (puntos suspensivos), atrapada en su delirio discursivo. En un atmósfera apocalíptica Zoila resiste con un cuerpo que va desapareciendo al mismo tiempo que pregunta desesperadamente por la llegada del camión de basura (lo espera, pregunta por él, ¿qué familiaridad la une a él?). La enfermera loca es la que se hace cargo de la voz de este último capítulo, desquiciada por la criminalidad de la que es cómplice («He visto — le dice Zoila— a todos esos niños en los hospitales...amarrados a botellas de líquidos inciertos, condenados a máquinas que le alargan la vida, máquinas chupándole la sangre durante horas...», Meruane, 2007: 198-199). El cuerpo de Zoila desaparece pero no termina, es ese resto que emerge impidiendo su cerramiento, no hay punto final y es eso lo que produce el soliloquio desquiciado de la enfermera.

Zoila es hija ilegítima de un padre extranjero agroexportador que la ha abandonado en el campo chileno junto a su hermana (el comercio transnacional es otra marca de la novela que señala el vaciamiento de lo local frente a las políticas neoliberales). La orfandad actúa como un derrame que impregna el derrotero de las hermanas y que sintomatiza el cuerpo de la menor. Pero Zoila es ese suplemento inasimilable, ajena a los modos habituales de las instituciones, indigesto (la fruta podrida) pero que sigue siendo potencia. Es el bulto que viaja en el tren, es la estatua fría en la plaza que va desapareciendo, es esa restancia que Derrida (1992) señala como el resto sin resto: podría desaparecer sin vestigio porque la condición del resto es ser finito. El bulto envuelto en diarios, Zoila la pordiosera recubierta también de diarios y de sus propios poemas, es, finalmente, la imagen del personaje que en el film *Brazil* (1985, dirigida por Terry Gilliam) huye protegido por diarios mientras el viento desparrama las páginas y al final de manera inquietante no vemos tras la caída de los papeles ningún cuerpo, es radicalmente

la presencia de la nada (otra definición de resto). Cuerpos entonces vaciados, borrados tras un momento de composición por el entramado de los diarios: «detrás de los diarios no me encontrarán», parecen decir. Pero también son la inquietante presencia-ausencia que no permite concluir y que retorna como fantasma, el resto que ya estaba allí no porque ya existía sino porque residía muerto en el viviente. Estos cuerpos/bultos dejan de ser un tropo o figura para volverse un cuerpo no figurativo y no figurable, un borde que no termina de formarse (Giorgi, 2014: 34). Y justamente allí, en esa configuración de un contorno indeterminado, el bulto ilumina cuerpos irreconocibles. Lo viviente aquí es lo que puja como una intensidad que retorna, la potencia de un cuerpo que emerge en esa trama de borramientos y desapariciones. Lo que irrumpe para crear espaciamentos y anunciarse como vida.

2. La mujer de los perros



La composición de un cuerpo, el estado a la intemperie, la enfermedad, el aislamiento, pero, a su vez, lo viviente que marca su potencia reaparecen en el film *La mujer de los perros* (2015) dirigida por Laura Citarella y Verónica Llinás. Sin embargo, es sumamente sugerente el giro que desde el cine realizan las directoras con respecto al tratamiento de un personaje *sin techo*. Desde lo visual el planteamiento es de una cuidadosa selección de planos y de una fotografía que ilumina de manera especial a la protagonista (Verónica Llinás) y al entorno en el que ella habita. Esta mujer que carece de una historia previa (no hay un relato que informe sobre su pasado) ha elegido habitar en esa zona fronteriza del conurbano (ni ciudad

pero tampoco completamente campo). La ambigüedad respecto a la frontera es una marca que también está presente en otras textualidades (pienso fundamentalmente en las novelas de Sergio Chejfec). Cerca de la ciudad, o de una ciudad del conurbano pero al mismo tiempo habitando una suerte de campo, presencia ya de la llanura bonaerense en donde se disputan territorios casas de fines de semana y población local. En ese entramado social se inscribe el cuerpo de la mujer de los perros. Pero la torsión por la que nos hacen atravesar las directoras es la de un cuerpo que parece haber decidido apartarse del mundo. Frente a las cartografías biopolíticas que designan distribuciones de los cuerpos y exposiciones de los rostros, esta mujer genera su propia topografía (la escritura de un lugar), sus derivas no atadas a las regulaciones del mercado: resitúa su cuerpo a partir de una comunidad animal que es la que permite disolver los umbrales que la separan de ellos. Como plantea Giorgi, los materiales estéticos permiten explorar la contigüidad y proximidad con la potencia animal (2014: 12).

Una mujer que es potencia no amenazada por una economía neoliberal y que se nutre de sus desechos de forma soberana: no hay historia, por lo tanto lo que se exhibe es ese puro presente en el que habita y del que es absolutamente dueña. Aquí estamos ante la presencia de una pobreza que incluso ha dejado de serlo en su sentido más denigrante; en realidad, es otra forma de lo viviente que recupera lo arcaico como forma de subsistencia. De allí, la coincidencia con Zoila, que también decide abandonar todo y resistir viviendo a la intemperie. Pero mientras en esta había una construcción de la imagen como presencia corrosiva, aquí en el film la articulación de este viviente que prescinde de la inscripción en una trama social precisa o en el universo de trabajo lo hace casi de manera hedonista; de allí que el film no se manifieste dentro del género de denuncia, o de lamento respecto a la precariedad. No es que sus condiciones de subsistencia sean óptimas, pero ella convive con sus perros y arma una trama en donde el comportamiento humano se diluye en la cohabitación con sus canes. Es ella la que se acerca al mundo animal en donde los cuerpos se acoplan de acuerdo a los ritmos del día, a los cambios de estación, al calor, la lluvia y a las necesidades más básicas: comer, defecar, dormir, aparearse. La presencia de lo animal anula los mecanismos ordenadores de cuerpos y sentidos, funcionando en una continuidad orgánica, afectiva, material y política (Giorgi, 2014: 13). Se produce un cambio fundamental de perspectiva en esta suerte de giro epistemológico, porque no es lo humano lo que constituye un universo de inteligibilidad, sino lo animal lo que pone de manifiesto el comportamiento de los cuerpos, sus derivas, fluctuaciones, sus derrames y anexiones.

En una aproximación minimalista de la cámara que trabaja, recorta elementos mínimos del paisaje y de los cuerpos, los espectadores

sentimos los latidos de los cuerpos, su respiración, algún ladrido, el sonido de la lluvia frente al silencio de la voz de la protagonista: un registro minucioso que genera la fantasía de una documentación fílmica que es testimonio puro del acontecer. Es tiempo y espacio sucediendo que pone en el centro estas vidas vivibles desenmarcando los registros poblacionales. Aquí esta mujer decide no solo que su cuerpo debe vivir sino cómo debe hacerlo, alejada de los cuerpos designados a la explotación o la cosificación. Aquello no reconocible en el campo político emerge en su pura politicidad: cuerpo soberano, trapero de la historia (en términos de Benjamin) que apunta a la singularidad. No hay presencia de un pueblo, hay señalamiento de esa individualidad que confluye en comunidad con sus perros.

Sin embargo, también son los restos de los saberes adquiridos en el pasado por esta mujer los que le permiten reconstruir su vida: cocer, cocinar e incluso crear su propio jardín, al mismo tiempo que va desarrollando otros saberes atados a la pulsión por la subsistencia: reciclar basura, utilizar los desechos para armar su casilla. Como esas numerosas viviendas de los barrios pobres en los que se aglomeran materiales, se apilan restos y restauran otros: esa casa se construye a partir del montaje de elementos que han sido previamente vaciados de toda funcionalidad al condenarlos como basura. La mujer realiza una cuidadosa selección abriendo bolsas de plásticos, observando los basurales y sobre ellos trabaja artesanalmente. Por momentos vemos los primeros planos de una obra de ingeniería a través de la cual garantiza la llegada del agua y su abastecimiento permanente a través de mangueras, bidones, poleas, baldes, recipientes múltiples. En este apartamento del mundo la mujer construye su forma de habitar un suelo recurriendo a prácticas primitivas donde nada es conclusivo, ni la casilla amenazada continuamente por las tormentas (que constantemente debe reparar), ni la potencia de vida que irrumpe para crear nexos y líneas de fugas, pero sobretodo esos cuerpos abiertos que interrumpen el sentido y que comienzan a funcionar en su relación con otra cosa que ellos mismos (Nancy, 2010: 85-91); otros cuerpos animales, otros cuerpos humanos.

La película comienza *in media res* y esa historia que nos falta es lo que provoca inquietud, una incertidumbre que es con la que juegan los guionistas: ¿Por qué esta mujer está ahí? ¿Qué fue la que la llevó a decidir vivir de esa manera? ¿Tiene familia? ¿Algo del orden de lo traumático la aisló de lo social? ¿Está totalmente cuerda? La película deja en suspenso estas preguntas y nunca jamás se encargará de aludir una respuesta. Y es ese no saber lo que provoca justamente la extrañeza del personaje, ya que no parece ser un *homeless*; es decir haberse constituido como tal por falta de trabajo o el abandono del estado. Esta elipsis del relato impide la especulación sobre la historia de su precariedad actual, haciendo colapsar lo que se entiende por precariedad, porque este cuerpo fluye libremente con un rostro no marcado por una parcelación impuesta.

También su sexualidad emerge como pulsión de vida: con simples gestos ella se aproxima a un trabajador rural con el que ya tiene un vínculo previo, un conocimiento que pasa por estos encuentros en donde el apareamiento es una forma más de lo viviente. Tienen relaciones en el medio de una arboleda y luego mantienen una suerte de diálogo, aunque la palabra de ella siempre está elidida (como Zoila, se resiste a hablar). La escena condensa una suerte de alianza de dos sujetos libres que deciden vincularse sin ningún tipo de demanda o compromiso. Él le lee, ensaya una lectura, al comienzo le cuesta encontrar un tono y finalmente recita su poema sobre las mujeres que ha conocido. Ese plano los muestra a los dos en una comunidad de afectos, ella por momentos sonríe y le ofrece galletitas, la lectura sigue en esa alianza contingente.

El film apela a la pura imagen y a los sonidos, por momentos se cuele una banda sonora que intensifica la narración pero que podría no haber existido. Lo que importa aquí es la decisión de las directoras de presentar a esta mujer con un grado de independencia que también es la que la ha llevado a decidir prácticamente no hablar. Su relación con los perros pasa fundamentalmente por un vínculo corporal: los sostiene en su regazo, los acaricia y ellos, a su vez, duermen con ella, le brindan su calor en invierno, y la acompañan permanentemente en sus salidas (ir a buscar comida, elementos que sirvan para la casa, pero también las salidas que realiza a modo de paseo). El silencio, el no hablar, el puro rostro se subraya en los primeros planos. Como si aquí ella hubiera iniciado un proceso de despojamiento de lo humano (de la articulación del lenguaje). Junto a los perros, como el alfa de la jauría, deambula por una zona indefinida del conurbano, un casi campo, en donde es víctima de la burla de una barra de adolescentes. Como una figura extraña, una loca ante la mirada de los chicos, pero a los que ella confronta. Y ahí es interesante el cambio corporal que realiza, como un animal frente al ataque, pone sus manos en la cintura, deja de caminar y los increpa. Simplemente eso, lo suficiente para debilitar a los otros y reafirmarse ella en sus territorios, pero sabemos que ella sí habla, al menos se sugiere en un contraplano: cuando en la ventanilla del hospital al que va porque está enferma el empleado le habla y ella parece contestarle. No la vemos porque está de espaldas. Pero la observamos moverse, asentir. Esta escena es parte de una secuencia ajena a la rutina en la que ella vive sumergida: sale de su zona y va al hospital porque su cuerpo ya ha mostrado ciertos signos de enfermedad. En un monólogo absurdo, la doctora repite un protocolo (cuidarse de las grasas, no hacer una vida sedentaria y comprar medicación) que la mujer oye sin escuchar, está ausente de ese discurso protocolar que es pura repetición y que está alejado de la singularidad del otro. ¿Cómo decirle que no coma grasas cuando se alimenta de los restos que otros desechan? ¿Cómo decirle que no haga una vida sedentaria cuando una de sus principales actividades

es caminar para adquirir lo mínimo y continuar viviendo? ¿Cómo pedirle que compre medicamentos cuando el dinero es un elemento ajeno a su economía? El discurso de la medicina se torna patético frente a la presencia de esta mujer que posee otros recursos para vivir. Finalmente, sentada entre la multitud de la sala de espera del hospital esperando a que la llamen, decide levantarse, suelta el papel con el número que comienza a volar mientras ella regresa a sus dominios. Ese papelito que es signo, ordenamiento hospitalario, y que luego fluye y se vacía de significado.

La mujer sigue en su rutina de ciclos, pero no es una parcela de humanidad, tal vez porque aquí el tratamiento de este cuerpo es otro; quiero decir, no es una película que pone su acento sobre la precariedad y el sufrimiento. La enfermedad está tratada como parte de la existencia: tiene fiebre y frío, y entonces los animales son los que le dan abrigo cuando ella permanece en la cama. El film, como dijimos, se reduce a elementos mínimos, hay también una apuesta muy grande a la reducción de los recursos en términos de planos, sonidos y actores. A nivel de la filmación, según declara Citarella, hubo largas esperas para que las escenas tomaran forma, los perros se aglomeraran todos en torno a la mujer y se produjera esa sensación de continuidad ininterrumpida. Una circularidad en la que transita esta historia que es una forma de narrar el despojamiento del mundo por parte de esta mujer y, al mismo tiempo, su insistencia en vivir.

Haciendo una lectura semiológica en términos de Barthes (*Mitologías*, 1957), sabemos que el signo, el habla, siempre miente, oculta una verdad, la historia está deformada. Vivimos rodeados de una proliferación de signos que escamotean la realidad. En este film, sin embargo, la mujer en tanto signo resiste a ser codificada en el discurso de la pobreza (que siempre resulta problemático). Es verdad que por otro lado hay una historia anterior que desconocemos, pero es como si eso fuera un resto innecesario para su existencia actual: no hay angustia, ni padecimiento; la vida se muestra como potencia, y la mujer evidentemente ha decidido no hablar. Tal vez allí estaría la pregunta, un signo que niega el habla pero que al mismo tiempo algo dice en su significancia. Un cuerpo que aunque se nutre de los restos, de la basura que genera la sociedad también produce existencia. Lo insostenible para una mirada solidaria con su pobreza es lo viviente que constantemente lucha por sostenerse. La última toma del film nos muestra otra vez una escena ya conocida: la mujer rodeada de sus perros atraviesa esa llanura abierta nuevamente en su cotidiano deambular. La cámara se aleja, el plano se agranda hasta quedar diminutos ella y sus perros. En un momento cae, es un instante que provoca el efecto de una eternidad y que tramposamente sugiere que ya no se levantará. Los perros la rodean, la huelen, hasta que finalmente se para y sigue su marcha rutinaria. Nuevamente el ciclo se recompone.

3. Resto

La novela de Meruane y el film de Citarella y Llinás plantean una pregunta: ¿cuál es ese resto que se da en el arte? Un conjunto de fragmentos que no vienen del todo y que no formarán un todo: una suspensión que en un texto de Derrida (*Espectros de Marx*, 2012), es el lugar asignado a la justicia y que en Butler constituye la instancia de la rostridad: «Si las humanidades tienen algún futuro como crítica cultural y si la crítica cultural tiene hoy alguna tarea, es sin duda la de devolvernos a lo humano allí donde no esperamos hallarlo, en su fragilidad y en el límite de su capacidad de tener algún sentido» (2006: 187). El arte y nuestra propia práctica como críticos supone enfrentar la fantasmagoría de un mundo sin resto, «acondicionado como una fábrica donde vivir, limpiado sin cesar por el *design*; [...] obsesión por las descargas, las favelas y los suburbios, del principio que consiste en empujar hacia las puertas de las ciudades al inmigrante, al nómada, a la inmundicia o a lo perimido» (Borriaud, 2015: 140). Visibilizar cuerpos y rostros, desenmarcar los encuadres, interrumpir las legibilidades que no son otra cosa que la engañosa *doxa*, poner al desecho como síntoma de los parcelamientos y hacerlo proliferar en sus diversas manifestaciones: cada artista o escritor descubre maneras de aproximarse a lo residual encontrándose una y otra vez con la fuerza engeguecedora de lo real puro.

Bibliografía citada

- AGAMBEN, G. (2002): *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Buenos Aires: Pre-Textos.
- AGAMBEN, G. (2003): *La comunidad que viene*, Madrid: Editora Nacional.
- AGAMBEN, G. (2006): *Lo abierto*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BATAILLE, G. (1987): *La parte maldita*, Barcelona: Icaria.
- BATAILLE, G. (2015): *La felicidad, el erotismo y la literatura*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BOURRIAUD, N. (2015): *La exforma*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BUTLER, J. (2006): *Vidas precarias*, Buenos Aires: Paidós.
- CABEZAS, O. (2013): *Postsoberanía. Literatura, política y trabajo*, Buenos Aires, La Cebra.
- DERRIDA, J. (1988): *Limited Inc*, Evanston (Illinois): Northwestern University Press. DERRIDA, J. (1991): *Acts of Literature*, Nueva York: Routledge, 1991.
- DERRIDA, J. (1992): *Points de suspension*, París: Galilée.
- DERRIDA, J. (2004): *Glas*, París: Galilée.
- DERRIDA, J. (2013): *Espectros de Marx. El estado del duelo, el trabajo de la deuda y la nueva internacional*, Madrid: Trota.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2008): *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Buenos Aires: Manantial.
- ESPOSITO, R. (2003): *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, Buenos Aires: Amorrortu.
- ESPOSITO, R. (2005). *Immunitas. Protección y negación de la vida*, Buenos Aires: Amorrortu.
- ESPOSITO, R. (2006): *Bíos. Biopolítica y filosofía*, Buenos Aires: Amorrortu.
- FOSTER, H. (2011): *El retorno de lo real*, Madrid: Akal, 2011.
- FOUCAULT, M. (2001): *Defender la sociedad*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- FOUCAULT, M. (2006): *Seguridad, territorio, población*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- FOUCAULT, M. (2007): *Nacimiento de la biopolítica*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- GIORGI, G. (2014): *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*, Buenos Aires: Manantial.
- MERUANE, L. (2007): *Fruta podrida*, Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- NANCY, J. (2010): *Corpus*, Madrid: Arena.
- NOLL, J. (2009): *A cielo abierto*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- QUINTANA, I. (2015): «Cartonautas en el asfalto» en Adriana López Labordette (ed.), *Pa(i)sajes urbanos de Latinoamérica*, colección *América entre comillas*, Barcelona, Editorial Linkgua, 165-180.
- RÍOS, C. (2012): *Manigua*, Buenos Aires: Entropía.
- RANCIÈRE, J. (2000): *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, París: La Fabrique.
- YELÍN, J. (2015): *La letra salvaje*, Rosario: Beatriz Viterbo.

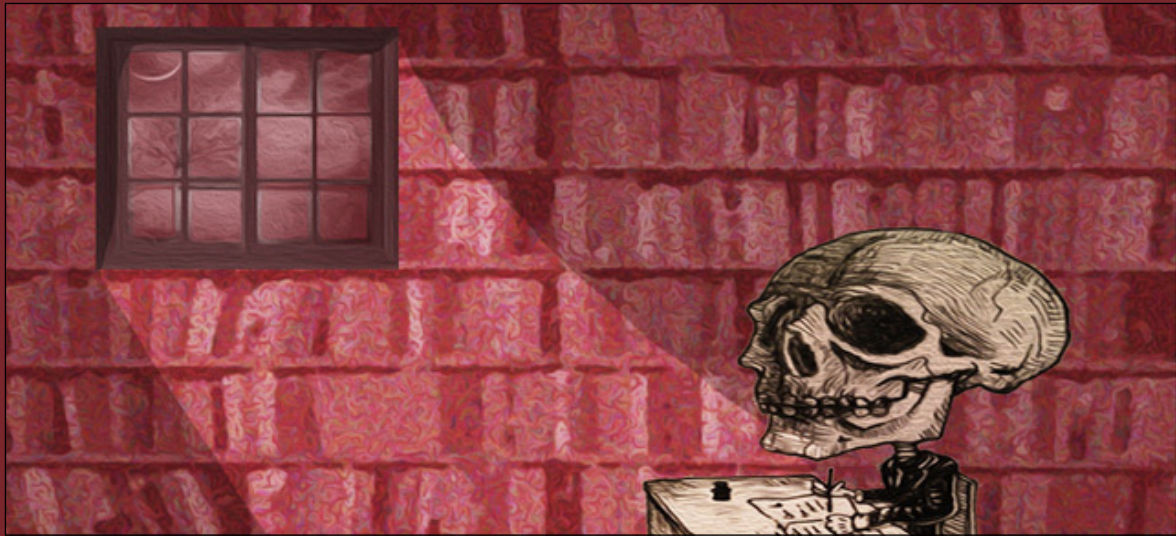
Film

- Citarella, L. y Llinás, V. (2015): *La mujer de los perros*.

IMÁGENES (POLÍTICAS) DE VIDA: ¿EL ANIMAL, EL FÓSIL? FIGURAS DEL PRISMA POSTHUMANO EN LA OBRA DE NUNO RAMOS

Victoria Cóccharo

Universidad de Buenos Aires/CONICET



Resumen || El presente artículo analiza la figura del *fósil* en algunas obras del artista brasileño Nuno Ramos, a partir del debate abierto en la crítica literaria de los últimos años por el denominado *giro animal*. Desde el campo de los estudios posthumanistas, el *fósil* permite articular un pensamiento sobre la vida distinto a la Forma Hombre moderna, interpela sobre las nociones de vida y demanda la necesidad, entonces, de crear nuevos modos de lectura y lenguajes: ¿Cómo leer un tiempo y un espacio más allá de lo humano, desde lo (post)humano? Nuno Ramos trabaja con el tacto (como lectura que excede a lo lingüístico) y la *materia* (como lenguaje con *asignificantes*) en obras plásticas y escritas que dan tratamiento al lenguaje y a los materiales plásticos como minerales o fósiles, materias que erosionan los límites entre lo orgánico y lo inorgánico, lo vivo y lo muerto.

Palabras clave || Vida | Fósil | Posthumano | Materia | Nuno Ramos

Abstract || This article analyzes the figure of the *fossil* in works by Brazilian writer Nuno Ramos framed by the recent *animal turn* in literary criticism. From the perspective of posthumanist studies, the fossil allows us to consider life beyond the modern Man-Form, challenges notions of life itself, and asks us to create new languages and modes of reading. How is it possible to read time and space beyond the human, from the posthuman? Nuno Ramos works with the sense of *touch* (as a kind of reading that exceeds language) and *matter* (as a non-signifying language) in visual and written works that examine language and materials, such as minerals and fossils, which erode the boundaries between the organic and inorganic, the living and the dead.

Keywords || Fossil | Life | Posthuman | Matter | Nuno Ramos

Resum || El present article analitza la figura del *fòssil* en algunes obres de l'artista brasiler Nuno Ramos, a partir del debat obert en la crítica literària dels últims anys per l'anomenat *gir animal*. Des del camp dels estudis posthumanistes, el *fòssil* permet articular un pensament sobre la vida diferenciat de la Forma Home moderna, interpel·la sobre les nocions de vida i, per tant, demanda la necessitat de crear nous modes de lectura i llenguatges: Com llegir un temps i un espai més enllà d'allò humà, des del (post)humanisme? Nuno Ramos treballa amb el *tacte* (com a lectura que excedeix a allò lingüístic) i la *matèria* (com a llenguatge amb *asignificant*) en obres plàstiques i escrites que ofereixen tractament al llenguatge i als materials plàstics com a minerals o fòssils, matèries que erosionen els límits entre allò orgànic i allò inorgànic, allò viu i allò mort.

Paraules clau || Vida | Fòssil | Posthumà | Matèria | Nuno Ramos

*Para interpretarme y formularme
necesito de nuevas señales y articulaciones nuevas
en formas que se localicen más acá y más allá de mi historia humana*
(Clarice Lispector, *Agua viva*)

NOTAS

1 | Cfr. Agamben (2006) donde retoma el concepto de Heidegger como modo en que el ser se da: un abrirse angustioso a un no abierto, a algo que se le sustrae. Pensar en lo abierto, Aletheia, conflicto velamiento-develamiento o latencia-ilatencia.

0. Del hombre y otras figuras para las fuerzas de la vida

Lo que podemos ver y decir proviene de un horizonte epistémico. Como los astros que de pronto brillan sobre el cielo oscuro cuando cae la noche, ciertas configuraciones solidifican sus marcos en un suelo barroso (porque constantemente se redefine y transforma). Desde el cielo o el suelo, un orden anuda lo que se ve y lo que se dice. Esos marcos de adobe son la condición para que existan determinados enunciados y visibilidades, los cuales, a su vez, reconocen, interpretan y piensan las modalidades del orden que los hace posibles. El cielo oscuro o el suelo barroso es lo que Foucault se propone navegar, según anuncia en el prefacio de *Las palabras y las cosas* (2008): una investigación arqueológica de la episteme de la cultura occidental, cómo y por qué pensamos como pensamos.

En el momento de escribir esta obra —1966— Foucault identifica dos «discontinuidades» dentro de esta episteme, que ubica como «época clásica» y «modernidad». En su libro sobre Foucault, Deleuze (2015) diagrama estas dos configuraciones y esboza un posible tercer horizonte, el contemporáneo. Allí precisa lo apuntado por Foucault sobre la necesidad de pensar una época, una configuración histórica, a través de los enunciados y las visibilidades:

Una época no preexiste a los enunciados que la expresan, ni a las visibilidades que la ocupan. Esos son los dos aspectos esenciales: por un lado, cada estrato, cada formación histórica implica una distribución de lo visible y de lo enunciable que se produce en ella. (Deleuze, 2015: 76)

Para Deleuze, los ojos y la voz son los órganos de Foucault, y ven y hablan en los umbrales de las configuraciones históricas que habitan. Dos formas sirven para nombrar una y otra configuración y ordenamiento de las fuerzas del «afuera». ¿Qué significa esto? Recordemos que, así como Heidegger ubica al ser en relación con lo Abierto¹, Foucault lo pensará vinculado al afuera: es el horizonte a partir del cual el ser se pliega; por ello los griegos, según Foucault, pliegan el afuera, entran en relación con sus fuerzas. En el diagrama de Deleuze es del afuera que provienen las fuerzas: «Foucault descubre, pues, el elemento que procede del afuera, la fuerza» (2015: 147), señala; sin embargo, las fuerzas siempre exceden a la forma (exceso donde puede advertirse la clara herencia nietzscheana tanto de Foucault como de Deleuze) pero no pueden pensarse sin una

forma, que funciona entonces como marco que vuelve identificable a las fuerzas. «El Ser-poder nos introduce en un elemento diferente, un Afuera no formable y no formado, del que proceden las fuerzas y sus combinaciones cambiantes» (Deleuze, 2015: 146). Este modo de pensar el ser a través de lo que puede, como un conglomerado de fuerzas y relaciones de fuerzas, da cuenta de quienes operan en la flexión deleuzeana de la pregunta por el ser, Spinoza y Nietzsche.

Ambas discontinuidades son precisadas por Deleuze: en la formación histórica clásica la forma que pliega las subjetividades, la composición que entra en relación con las fuerzas y las articula es la *forma-Dios*. Entrar en relación con esta forma es pensar el vínculo con el infinito. Así, todo elemento, toda representación, entra en alguna serie ilimitada e infinita. El concepto que articula el movimiento de los enunciados es, según caracteriza Deleuze, el despliegue: desarrollar, explicar, formar series y continuos. Por su parte, en la formación histórica moderna² las fuerzas —lo que el ser puede— entran en relación con otras fuerzas del afuera, ya no infinitas sino fuerzas de finitud. Es en este nuevo enfrentarse a lo finito en el afuera donde se compone la *forma-Hombre*: es el comienzo de lo «humano». Esta «forma epistémica hombre» puede imaginarse como un triángulo tridimensional formado por tres campos, o bien, «empiricidades»: vida, trabajo y lenguaje. Es a través de estos planos que el Hombre existirá, se pensará, se estudiará, se conocerá, se gobernará, etc. El concepto que lo pone en movimiento no es ya el despliegue, lo infinito en la serie explicada, sino el plegado, lo finito en lo profundo: «las cosas se enrollan sobre sí mismas, pidiendo solamente a su devenir el principio de su inteligibilidad» (Foucault, 2008: 16). El Hombre es entonces producto del encuentro con fuerzas de finitud (de plegamiento): «un simple *pliegue* en nuestro saber que desaparecerá en cuanto este encuentre una forma nueva» (Foucault, 2008: 17).

En síntesis, al final de *Las palabras y las cosas*, al reflexionar sobre «Las ciencias humanas», Foucault argumenta que en la *episteme moderna* lo humano se crea en la cultura occidental a partir de la necesidad del hombre por representarse y definirse: la *forma-Hombre* pasa a ser el objeto de las disciplinas del saber³ y los discursos del poder (dispositivos saber-poder). Los efectos catastróficos y el fracaso de esta voluntad se vuelven evidentes hacia mediados del siglo XX. En ese auge de crisis humanista⁴ se pone de manifiesto que si algo puede definir lo humano es justamente lo inhumano: eso adelantado en el *yo es otro* de Rimbaud, retomado en el concepto lacaniano de *extimidad* (*La ética del psicoanálisis*, 1959), que en líneas generales podríamos definir como: «lo más íntimo mío habita fuera de mí». La literatura, entonces, se propone como el espacio donde experimentar y elaborar un imaginario que pone fin a la representación del hombre por el hombre: ¿No sería necesario

NOTAS

2 | En *Las palabras y las cosas* Foucault (2008) habla de «episteme moderna», pero es una generalidad conceptual que luego, hacia fines de los 70, se cuidará de hacer para detenerse con mayor precisión en los diversos dispositivos que operan en las prácticas del poder.

3 | «...el hombre no existía (como tampoco la vida, el lenguaje y el trabajo); y las ciencias humanas no aparecieron hasta que, bajo el efecto de algún racionalismo impresionante, de algún problema científico no resuelto, de algún interés práctico, se decidió hacer pasar al hombre (quíerese o no y con un éxito mayor o menor) al lado de los objetos científicos» (Foucault, 2008: 357).

4 | Hacia el final del capítulo refiere a la etnología y al psicoanálisis como contra-ciencias (humanas) ya que «no cesan de deshacer a ese hombre que, en las ciencias humanas, hace y rehace su positividad» (Foucault, 2008: 391); estas prescinden del concepto hombre ya que más bien se dirigen siempre a lo que constituye sus límites exteriores: disuelven al hombre. La lingüística, que también hace aparecer las formas límites de las ciencias humanas, sería la tercera contra ciencia. El fin del hombre, que sin embargo es de reciente invención, es lo que se anuncia aquí.

pensar lo más de cerca posible esta desaparición del hombre, en su correlación con nuestra preocupación por el lenguaje?, se pregunta Foucault hacia el final del libro. En cuanto a lo que aquí nos compete, diremos que esta imaginación estética deshumanizada será más bien experimental: a partir de las ideas de Florencia Garramuño podemos vincular la crisis de la representación de un cuerpo estable y definible con la crisis de la autonomía estética; es decir, en la búsqueda de nuevos registros sensibles (como veremos, el tacto⁵) y otras formas artísticas, resuena la aparición de fuerzas liberadas de la forma-Hombre.

La literatura y el arte producen figuras que articulan enunciados y visibilidades, formas de decir y formas de ver que, para usar palabras de Rancière, rearticulan lo sensible, en tanto espacio de un común. A la luz de su pensamiento, consideramos que la estética es el terreno donde pueden darse batallas emancipatorias y formas de resistencia; para Rancière, la estética es política en tanto reordena lo decible y lo visible, en tanto crea otras relaciones, acaso otra red de captura para las fuerzas del afuera... ¿Cómo transformar la vida? Teniendo en cuenta las reflexiones de Deleuze sobre Foucault, si pensar es ver y es hablar, pero es más bien lo que se hace en el intersticio o la disyunción entre el ver y el hablar, «pensar es inventar cada vez el entrelazamiento, hacer que brille un rayo de luz en las palabras, hacer que se oiga un grito en las cosas visibles» (Deleuze, 2015: 152). ¿Con qué otros marcos podemos *pensar* y hacer inteligible la vida? ¿Cómo concebir las múltiples formas de vidas, donde el disenso sea quizás parte de lo vivo en tanto proceso infinito de modulación, reconfiguración, lucha por reconocimiento y participación en lo común? Las prácticas artísticas articulan «modos de discurso, formas de vida, ideas del pensamiento y figuras de comunidad» (Rancière, 2009: 8). Es desde el debate posthumanista y el horizonte del pensamiento estético contemporáneo que nos interesa pensar la particularidad de las figuras que se crean en ciertas prácticas artísticas del Cono Sur.

De este modo, retomamos el debate que se ha abierto en la crítica literaria y los estudios culturales en los últimos años alrededor de la figura del *animal*, consecuencia de las fisuras generadas en las perspectivas antropocéntricas que se ven en los acercamientos posthumanistas a obras y textos literarios. Allí nos proponemos reflexionar sobre otras figuras donde pensar lo viviente. Tomando como antecedente los trabajos de Gabriel Giorgi (2014) en torno al lugar que el animal ocupa en la cultura a partir de la década del 60 y sus efectos sobre el orden de los cuerpos, lo visible y lo sensible, y de Julieta Yelin (2015) sobre la proliferación de imaginarios animales a partir del fin de la segunda guerra como un modo literario de réplica a los interrogantes sobre las definiciones de lo humano, nos proponemos reflexionar sobre otras figuras que interroguen la

NOTAS

5 | Garramuño señala la aparición del sentido del tacto en las expresiones artísticas brasileñas de los años 60: «La intensificación de esa “denigración” de la visión a partir de los años sesenta debe asociarse a la crítica a la modernidad que se intensifica en ese mismo período. A ese progresivo apagamiento le habría sucedido la predominancia del sentido del tacto que se manifiesta no solo en las prácticas artísticas que comienzan a experimentar con materiales y formas que apelan al tacto y a la manipulación, sino también en una gran cantidad de pensadores y filósofos que evidencian una renovada preocupación por el sentido del tacto». (2007: 102)

forma-Hombre moderna y elaboren la desactivación de la máquina antropológica. En este sentido, son figuras que pueden alojar formas de vida que exceden los ordenamientos, marcos y clasificaciones de la máquina gubernamental contemporánea.

Como la de *lo animal* en los críticos mencionados —Giorgi habla del animal como *artefacto* donde aprehender lo viviente impersonal y reinscribir sentidos en torno a lo humano⁶, Yelin ubica allí una potencia de *transformación*⁷—, proponemos leer la obra del escritor y artista brasileño Nuno Ramos a partir de la figura del *fósil*. Esta figura desestabiliza una ontología del Hombre y repone, ampliada, la pregunta sobre la vida al señalar sus fuera de marco, sus excesos: «un intervalo, un cráter monumental en la vida que fuimos entrenados a comprender [...] este exceso de ser y de vida que masacra lo que somos ahora y lo que seremos después» (2014: 117), escribe Nuno Ramos en su novela-ensayo autobiográfico *Ó* (2008). En estas figuras, la literatura desfonda «lo humano» e inscribe lo viviente como aquello que constantemente excede a la vida en cuanto forma acabada⁸. De modo similar al *artefacto*, abordamos el fósil en Nuno Ramos no como representación sino figuración, régimen de visibilización e imaginación que alumbró uno de esos excesos y afueras (de la vida, lo humano, el tiempo). Un afuera que, sin embargo, es mostrado en contigüidad; por eso el fósil funciona más bien como *umbral* móvil que amplía lo vivo en tanto despliegue displicente y errático frente a la exigencia, ritmos y velocidades de los sistemas productivos:

Es a la constancia de propósitos y a la fuga de cualquier disipación que estos sistemas apuntan; es [...] al propósito autocentrado, mineral, de continuar inmóvil en su continuidad, que parece la más antigua vitalidad de la vida; es contra esto que todos estos sistemas se lanzan. (Ramos, 2014: 42)

El animal, el zombi⁹ o el fósil son figuras que tensionan el imaginario y la temporalidad de lo viviente. Desde la estética interrogan las nociones de vida que articula el biopoder, acaso figuras donde se evidencia el exceso de lo viviente, y critican, interrogan y agrietan el ordenamiento biopolítico: aquel que clasifica, nombra, ubica, controla, qué es una vida. Si la existencia de un enunciado sobre la vida devela su trama política, en tanto «lo que vive» es decible según la formación histórica que lo abraza, todo un terreno de lucha se extiende alrededor de las figuras con las que pensamos y hacemos visible la vida (o mejor, las vidas). Por ejemplo, a partir de los estudios de Agamben podemos revisar críticamente la noción de vida que recorre toda la historia occidental e instrumentaliza el biopoder: la *zoé* (la noción de que exista algo así como una vida puramente biológica, una vida separada de su forma) es producida, directamente creada por el poder sobre aquellas vidas que asigna y distribuye como «menos vivas».

NOTAS

6 | «El animal es allí un artefacto, un punto o zona de cruce de lenguajes, imágenes y sentidos desde donde se movilizan los marcos de significación que hacen inteligible la vida como “humana”» (Giorgi, 2014: 15).

7 | «Es el fin del imperio de la metáfora animal: ya no hay perro ni hombre, sino una voz que, atrapada en el proceso de transformación, da cuenta de esa pérdida» (Yelin, 2015: 71).

8 | Aquí nos alineamos con la noción de vida que plantea Agamben en cuanto refiere a una potencia que excede sus formas y realizaciones, un exceso de vida que permanece siempre como potencia y posibilidad de transformación y creación. «Una vida que no puede separarse de su forma [...] Define una vida —la vida humana— en que los modos, actos y procesos singulares del vivir no son nunca simplemente hechos, sino siempre y sobre todo posibilidad de vivir, siempre y sobre todo potencia. Los comportamientos y las formas del vivir humano no son prescritos [...] conservan en todo momento el carácter de una posibilidad, es decir ponen siempre en juego el vivir mismo» (2000: 14); «Solo si no soy siempre y únicamente en acto, sino que soy asignado a una posibilidad y una potencia [...] una forma de vida puede devenir una forma-de-vida» (2000: 18).

9 | Trabajo sobre esta figura en el artículo «Variaciones sobre lo zombi en Berazhuccetts» (Cocco, 2015).

El arte provee figuras en las que seguir pensando nociones de vida en el presente, interrogan el recurso a lo biológico como definición absoluta de la vida y denuncian la desigual distribución de la precariedad de los cuerpos en las sociedades contemporáneas (en la obra de Nuno Ramos, por ejemplo, el animal y el fósil). Asimismo, no hay que dejar de atender al particular contexto de formulación de estas figuras en los procesos democráticos y, a la vez, de estallido del capitalismo neoliberal en las sociedades latinoamericanas de las últimas décadas. Allí es donde el campo del pensamiento posthumanista y la teoría biopolítica vuelven visibles y enunciables figuras que además de interrogar la clasificación de los cuerpos por los sistemas de poder —que formaría parte de un horizonte amplio, occidental—, denuncian crímenes, luchas y formas de la memoria en los procesos democráticos latinoamericanos, es decir, cómo heredamos imágenes políticas que permitan articular un pensamiento emancipatorio y un territorio posible, *no humano*.

Como señalamos, el pensamiento posthumanista tiene como herencia —de Spinoza, Nietzsche y Foucault, entre otros— la reformulación de la pregunta por lo vivo (acaso la transformación del interrogante ontológico, *qué es lo que es*): ¿qué puede la vida? En ese *cada vez* que la vida puede, es posible formular nuevas preguntas. El animal, el zombi y el fósil son figuras en que lo viviente interroga a la vida, aun con la paradoja que conlleva pensar formas de resistencia en la biopolítica: en nombre de la vida (pero como potencia) resistimos contra la vida (en tanto objeto de poder). Por ello no es menor atender qué decimos cuando decimos *vida*, así como las figuras con que el arte¹⁰ y el pensamiento hacen visibles las vidas.

1. ¿Por qué el fósil?

El fósil es una figura que hace advenir espacios y tiempos no humanos; de hecho, es intraducible a una representación humana, ni siquiera es contrahumana sino que muestra la precariedad y las contradicciones de esta categoría. Es esta figura la que abre el ensayo *Después de la finitud* del filósofo contemporáneo Quentin Meillasoux (2014), donde presenta la siguiente paradoja: existen enunciados científicos sobre la ancestralidad a la vez que una filosofía (humanista) que sería incapaz de explicarlos. Es decir, mientras que la ciencia es capaz de producir enunciados sobre acontecimientos anteriores al advenimiento de la vida y la conciencia *humanas* (como el origen del universo, de la Tierra o la vida terrestre)¹¹, la filosofía —humanista— se basa en la inseparabilidad entre el sujeto que piensa y el objeto de pensamiento, argumenta el filósofo. Lo ancestral, la materia fósil, «el archifósil» (que «manifiesta la anterioridad del ente respecto de la manifestación», 2014: 43), son advenimientos de *una materia sin*

NOTAS

10 | Si bien entendemos que este término puede resultar muy amplio, decidimos utilizarlo porque permite nombrar las múltiples expresiones artísticas sin tener que definir disciplinas. El trabajo del artista con el que trabajaremos, Nuno Ramos, avanza tanto en la escritura como en la plástica y dentro de cada una tiene también distintas dimensiones: poesía, ensayo, autobiografía; instalaciones, esculturas, pinturas, *performances*, etc. Además, sus obras se contaminan, una se inscribe en la otra, como una máquina en movimiento que se reconecta y reenvía.

11 | El fósil presenta una existencia anterior a toda forma humana: una materia que nos informa acerca de un mundo anterior a la experiencia, «un mundo petrificado de cosas y de elementos no-correlacionados»; «toda realidad anterior a la aparición de la especie humana, e incluso anterior a toda forma registrada de vida sobre la Tierra» (Meillasoux, 2014: 49). Los fósiles que indican huellas de vida pasada, prehumana, y los archifósiles que indican un acontecimiento anterior a la vida terrestre, como la formación del Universo o de la Tierra o de la formación de una estrella a través de la datación radiactiva de la luz emitida por ella.

hombre que nos ubicaría en un escenario no antropocéntrico, no relativo al hombre: «ese Afuera que el pensamiento podría recorrer con el sentimiento justificado de estar en tierra extranjera, de estar, esta vez, plenamente en otra parte» (2014: 32).

Sin adentrarnos en la complejidad y las contradicciones del ensayo de Meillasoux, nos interesa subrayar que el fósil aparece como una figura fértil tanto para la filosofía como para el arte, porque, consideramos, es una figura desde la que podemos pensar la vida por fuera de una perspectiva antropocéntrica, pero no como una naturaleza virgen que correspondería a una vida despojada de toda forma, sino como una figura que presenta a la vida como una vida desde siempre política, aun en esta figura que documentaría el afuera más absoluto.

2. El fósil como forma: lo mineral

*El superhombre es el hombre cargado de animales.
Es el hombre cargado de rocas de lo inorgánico.*
(Deleuze, 2015)

Partimos de cuatro obras de Nuno Ramos para precisar las coordenadas que la figura del fósil ilumina en su obra: la serie *Craca* (1995), *Craca 2* (1997) y *CracaCasco* (2008); las esculturas de *Caixas de areia* (1995); y las instalaciones *Pele 3-Cobra* (1989) y *Aranha* (1991). En principio, este conjunto de obras llama la atención porque elige trabajar con materiales «elementales», materialidades «prehistóricas» (o fósiles): minerales, metales, arena, madera, brea, alquitrán o goma. A su vez, el universo estético que Ramos arma, y en estas obras puede advertirse, contiene «formas primarias» de vida: crustáceos, caracoles, percebes, algas, reptiles, camaleones; como también espacialidades arcaicas: amplios escenarios marinos aparecen en *Cujo*, su primer libro de 1993:

El agua gelatinosa del mar se contraía hasta que pudimos caminar sobre ella. Pisábamos la sal como si fuese lodo y algunos peces muertos aparecían panza arriba sobre la superficie. El resto de la fauna y la flora parecía bien conservado dentro de la gelatina transparente del mar. (1993: 15; traducción mía)

Y reaparecerán en *Junco*, el poemario publicado en 2011:

Estructura triturada.
Sal mezclada con lava
del mar, mineral blando.
Sol pegado a la piel
pelada del cielo. Arruga
de un urubú en la espuma.
La lluvia
transpira
moluscos
en el cráter de los sargazos¹². (2011: 15; traducción mía)

NOTAS

12 | Los sargazos son macroalgas donde viven organismos marinos desconocidos.

En ambos aparece un universo de formas primarias de vida junto a plantas gigantes que conforman bosques acuáticos ignotos; es, entonces, el lento movimiento de lo mineral que hace foco en la dimensión horizontal. La mayoría de sus instalaciones se despliegan sobre el piso, en ellas este es un elemento presente en la obra y no un mero soporte y, como ocurre en el texto de *Cujo* que forma parte de la instalación *Aranha*, la voz que habla es la de un cuerpo acostado que vive en un fluir horizontal y moroso.

Quise ver pero no vi. Quise tener pero no tuve. Quise. Quise el dios pero no lo tuve. Quise el hombre, el hijo, el primer bicho pero no los pude ver. Estaba acostado, despierto. Estaba desde el comienzo. Me quise mover pero no me moví. Quise. Estaba inclinado, muerto desde el comienzo. El pasto alto casi no me dejaba ver. Estaba muerto desde el comienzo [...] Quise ver el primer bicho y la raíz de la primera planta [...] Estaba muerto desde la primera planta. Estaba muerto bien muerto desde el comienzo de la primera planta. Era un fósil de la primera planta pero no de esta planta aquí... (Ramos, 1993: 28-29; traducción mía)

Aquí el fósil se despliega a contrapelo de las formas actuales del «hacer vivir» del poder, que son las de gestionar, proteger o potenciar la vida con el objetivo único y último de producir y reproducir del capital. El fósil, como una figura de vida *morosa* agujerea la matriz del hacer vivir proactivo del capitalismo contemporáneo.

El fósil como forma elemental y mínima de vida que aparece en Ramos entra en serie con al menos otros dos escritores brasileños. En primer lugar, Clarice Lispector se ubica en esa escala «micro» donde ocurriría algo vital, y su escritura es la pregunta por una latencia de la vida orgánica, como señala Florencia Garramuño (2010) en el prólogo de *Agua viva*, donde Lispector se pregunta por ese «elemento primero» (2010: 45) humano y no humano a la vez: «En esa médula tengo la extraña impresión de que no pertenezco al género humano» (2010: 43), escribe. En las novelas de João Gilberto Noll, los cuerpos-borrosos de los personajes se abren frente a una fuerza en la materia. Por ejemplo, en *A cielo abierto* aparece un entorno natural y material activo, orgánico, que hasta podría considerarse un personaje más. Hacia esa fuerza-espacio-natural tienden los personajes: «Podría incorporarme para siempre a la naturaleza alrededor» (Noll 2009: 39), exclama el narrador que luego reitera: «todo me llama como si me quisiera chupar hacia una fuerza disoluta» (2009: 82). La atmósfera de la escritura de Noll es de una viscosidad anónima y quieta, suspendida, podríamos decir, «una superficie amnésica y letárgica» (2009: 28); en sus palabras, en la que los personajes se disipan como microorganismos en estado mineral: sin nombre, edad, género, biografía. No es casual, me parece, que a lo largo de la obra se utilicen los verbos «mineralizar» o «fosilizar» y se hable de cuerpos anfibios, cuerpos en transformación. Este relato de Noll en particular se ubica en un horizonte de presencias

mínimas de vida: el humus que cubre la piedra, la hierba que crece en el bosque, la mancha negra que alguna vez fue un murciélago, el olor a celo de los animales, el ruido de las ratas.

Lo mineral se presenta como la línea de fuga por la que los cuerpos huyen de toda inscripción para encontrarse con formas elementales, detenidas, lentas: un viviente moroso. En esa biología minúscula que estos autores enfatizan, crean más bien una dimensión de *lo existente*: una materia con formas metamórficas o fragmentarias como la lava, el magma, el musgo, el barro, la hierba rala, la piel del murciélago, las partículas de polvo. El bosque eterno que licúa los cuerpos en Noll, es similar al bosque-misterio donde la pintora de *Agua Viva* escribe: «sobrevivo para ser» (2010: 43), haciendo aparecer su piedra-guijarro, el *it* impersonal clariceano (44).

3. Fósil: ¿Materia o lenguaje?

Pareciera que para llegar a esa escala mínima de vida no alcanza ni con los significantes del lenguaje ni con el régimen de lo visible, y es necesario desplegar otros sensibles y otras formas de significar. Los tres autores que nombramos comparten una atracción por la materia en detrimento del lenguaje con el que sin embargo escriben. Aquí, entonces, nos reencontramos con la paradoja del fósil: ¿Cómo nombrar un mundo sin humano/conciencia/lenguaje?

En Lispector el fósil aparece junto al grito («oigo el mudo grito ancestral dentro de mí», 2010: 26), ambos en un umbral de la vida y de la palabra¹³. Su escritura encarna obsesivamente el problema de cómo ir con el lenguaje hacia fuera del lenguaje. En *La hora de la estrella* declara: «este libro está hecho sin palabras» (2015: 26). Por eso pide no leer —sentidos— sino escuchar —silencios y sílabas—. Por su parte, Noll construye un lenguaje disperso que incluye al grito y al silencio, en una escritura *trans* que es a la vez prosa y poesía, ficción y biografía, avance y estatismo, construcción y descomposición de personajes. Lo *trans* nombra aquí el estar adentro y afuera: en el límite y, a la vez, en los dos lados, en consecuencia, también borrar esa diferencia.

Pero es Nuno Ramos quien lleva más lejos esta pregunta en su trabajo de escritura: ¿Cómo convertir al lenguaje en materia? ¿Cómo volver al lenguaje un extraño para sí mismo, cómo escapar de ese «destino que creaste palabra, el destino de tener siempre sentido» (Ramos, 2014: 106)? ¿Cómo introducirse en el diálogo mudo entre elementos? Aquí, otra serie de obras sirven para resolver esta pregunta: su primera obra, la instalación *Cal* (1989), la escultura *Vaso Ruim* (1998), las esculturas-intervenciones en otras obras del

NOTAS

13 | «...entro lentamente en la escritura [...] es un mundo enmarañado de lianas, sílabas, madreselvas, colores y palabras —umbral de entrada de una ancestral caverna que es el útero del mundo» (Lispector, 2010: 26).

museo *Fungos* (1998) y *Gotas* (1998), la instalación-intervención en el espacio público *Pedras Marcantonio* (1998) y el objeto metamórfico e instalación *Choro negro* (2004), entre muchas otras.

Pero estos interrogantes tensionan también su escritura. A partir de la continuidad mineral-viviente que señalamos, podríamos advertir ahora otra: mineral-escritura. En su trabajo textual hay un intento por producir un material que ni nombre ni signifique, sino que sea un resto más, y al fin, un conjunto de fragmentos. Esto se ve por ejemplo en los títulos de los capítulos de *Ó* que son una enumeración azarosa («Recubrimiento lama-madre, urgencia y repetición, ¿los perros sueñan?» cap. 8), como si coleccionara pedazos de materia, piedras o caracoles. Pero como para Ramos la materia es continuo y transformación, huella de una en otra, su escritura es también un proceso metamórfico que da cuenta de ese diálogo mudo entre materiales que es el que investiga en su obra plástica. También porosos y continuos son para Ramos las disciplinas y los géneros.

¿Qué es *Ó*? ¿Qué nombra? ¿«*Ó*» es la forma fósil del lenguaje? ¿Un lenguaje matérico que nos llega desde un tiempo no lingüístico pero que imaginamos desde el lenguaje y creamos a partir de una torsión sobre el decir? Ese tiempo que imagina Ramos al comienzo de esta obra, cuando habitaban aquellos «primeros héroes mudos», rodeados de una escritura mineral cuya lectura era por el *tacto*: «... todo parecía escrito para ellos y bastaba que tocaran un cuerpo de piedra o de carne para que el enorme libro se abriera y otra línea fuera escrita» (19). No leer, sino tocar (parafraseando lo señalado antes sobre Lispector). En la búsqueda de nuevos sensibles, entonces, Nuno Ramos trabajará con el *tacto* (como lectura que excede a lo lingüístico) y la *materia* (como lenguaje con asignificantes que devela una comunicación de y por la materia: «Cosas mapa para hombres ciegos», Ramos, 1993). En la dimensión del tacto, el afecto se vuelve una forma de conocimiento¹⁴: así puede pensarse la obra de Nuno Ramos, como una comunidad afectiva en la materia.

4. El fósil como anacronismo

El modo en que Nuno Ramos trabaja con el fósil desactiva la temporalidad cronológica e idea de progreso afín a un punto de vista biologicista del hombre como «un viviente más evolucionado», ese humanismo criticado por Foucault¹⁵ que trama el funcionamiento de la biopolítica occidental. Nuno Ramos hace que el fósil sea presencia en el presente y no lo pre-histórico: al presentar lo mineral como una forma de vida, lo viviente funciona como anacronismo en tanto materia que disloca temporalidades, un pasado que adviene presente punzando la mirada (afín al pensamiento sobre el tiempo

NOTAS

14 | Isabel Quintana ha reflexionado sobre esta articulación entre lo sensible e inteligible en ficciones argentinas contemporáneas como las de Kohan, Chejfec y Cohen: «Cuerpo y mente conforman una matriz por donde se percibe un mundo que los afecta: sienten y especulan, aman y razonan, construyen una percepción de lo real mediada por ambas instancias que finalmente conforman una misma dimensión: no sienten y luego piensan, sino que pensar ya es una forma de sentido» (790). Es de particular interés su forma de entender los afectos como «una hendidura en la racionalidad que no supone un desborde irracional sino la mostración de *otra verdad* del sujeto» (782).

15 | Foucault argumenta que la transformación en las penas y los castigos, supuestamente en nombre de «la humanización», no es porque el poder se «ha humanizado» si no porque hay que adoptar el castigo a un Poder que ya no se propone decidir la muerte sino gestionar y controlar la vida.

que desarrolla Benjamin a partir de Baudelaire, que también articula Warburg en su estudio anacrónico de la historia del arte a través de la repetición de *pathos formel*, y que Foucault también utiliza al desplegar sus arqueologías del presente). Decíamos, un pasado que es presente al herir la mirada o, en el caso del fósil, también al contacto con la piel.

Vale hacer una digresión respecto a la continuidad mineral-viviente como quiebre temporal, para hablar sobre la película del director chileno Patricio Guzmán *Nostalgia de la luz* (2010), la cual —entre muchos otros temas— expone que los huesos están hechos del mismo material que las estrellas: calcio. En esta obra conviven científicos y astrónomos que observan el cielo en busca de vida extraterrestre junto a un grupo de mujeres, familiares de desaparecidos por la dictadura de Pinochet, que buscan los restos de sus seres queridos en el desierto de Atacama. Cuando encuentran algún pedacito de hueso entre la arena que remueven con las manos, lo toman y guardan en la palma, como rehaciendo una comunidad a través del tacto de ese pedazo de materia. Como en Nuno Ramos, reaparece aquí una comunidad afectiva que se da en la materia y un poder de vida que guardan las ruinas, los fósiles. Ese resto de materia fosilizada por el desierto rearticula el relato sobre el pasado reciente chileno y genera aperturas sobre el presente: funciona como documento de otra posibilidad de vida, una posibilidad de vivir de otro modo obturada por la dictadura. Y, de modo más amplio, la figura del fósil también nombra una forma de vida afuera de «lo humano»: allí lo pre-humano se encuentra con el pensamiento posthumanista: formas de vida por fuera de la forma-hombre.

5. El fósil como resto

La vida aparece como algo que se abre más allá de lo que conocemos sobre ella, y en este vector que podría pensarse, retomando a Giorgi y a Yelin, como el de la aparición de *lo animal* en el debate posthumanista acerca de lo moderno, podemos identificar a lo viviente como una aparición contingente, donde en cada aparición reconfigura su mapa previo. La literatura como mapa, entonces, pero si tenemos en cuenta a Nuno Ramos sería más preciso hablar de geologías de lo existente o paleontologías de lo vivo: una materia que es el texto —háptico— de su devenir, como una materia fósil.

Así como un grabado, un enorme proceso de transferencia literal de una superficie hacia otra está en la base de todo lo que funciona allí [...] —el pie en la arena, la marca de la sábana en la piel de un cuerpo después de horas de sueño, los surcos del peine en el cabello, la fosilización de una superficie blanca pero mineral. Esta es la muñeca rusa principal,

en el centro de todas las otras: el hecho que una superficie acepte a la otra, dejándose imprimir por ella. Todas las superficies en un espacio de tiempo más largo, acaban confundándose, complicándose, descomponiéndose, generándose unas a otras. (Ramos, 2014: 69)

La figura del fósil funciona como resto de lo viviente, tal como Ramos escribe en *Ó* sobre la mano zurda como una mano zombi: esa «pasajera clandestina» de su cuerpo que, en su torpeza, resiste a la cultura, lenguaje y orden. Un resto que en tanto exceso hace imposible el cierre, suspende los dispositivos de normalización que continuamente se recrean para reencuadrar y reapropiar esa vida que, de todos modos, generará un resto, insistentemente. Así, Ramos ubica aperturas e intensidades en cuerpos: «un pequeño grano, el sonido de una palabra, anuncia en una epifanía la potencia» (2014: 174), y en materias: la piedra guarda una potencia en su inexpresividad que no se nos devela ni como útil ni como nombre —y que tal vez dialoga con la zurda—, «solo me interesa lo que tuvo fuerza, carácter, para perderse de mí, (hay un ó guardado ahí)» (2014: 105). Objetos fósiles y manos zombis, es lo que interesa a Ramos. «Ó» es el rastro en un cuerpo (o materia) de lo que no ha sido colonizado por el lenguaje, es entonces lo que abre un hueco en la palabra: en este sentido la elección de la letra O ejerce gráficamente esta idea de vacío. Así como en *Agua viva*, en *Ó*, la vida como materia fósil es hueca, no puede nombrarse, pero sin embargo aparece, como la mano zurda. El «O» es entonces resto —de la cultura (lenguaje)— y exceso, afuera, radical alteridad, pero contigua: el vacío adentro de la vida. Y vacío es apertura a todo lo posible. «Entender como loco lo ocurrido (no incomprendible sino loco), inyectar sus variantes en ello» (2014: 114). Raúl Antelo precisa sobre el imaginario de Ramos el estar hecho de súbitas apariciones de lo arcaico, en el cual —retomando la perspectiva de Quentin Meillasoux— se «rechaza la idea de que el sujeto esté marcado por una finitud en que la percepción del mundo se vincule, exclusivamente, a una condición subjetiva idealizada y, por ello, concibe formas de funcionamiento del mundo sin sujeto» (2011: 10). La vida está ahuecada, entonces, como el hueco de la bóveda que el mar excava en la playa, para retomar el epígrafe de *Junco*: «el mar no tiene nada para dar, salvo una tumba bien hecha...» —es decir, apertura y desborde, exceso y espaciamento—. En ese vacío, la vida se presenta como intensidad pura, tal como explicita Gabriel Giorgi sobre Lispector: «no un núcleo, una esencia oculta, sino una ausencia, un vacío: esa línea de intensidad pura, ese espacio que es pura vibración» (2014: 110).

Una interferencia, un intervalo, un desfase entre lo viviente y el nombre. En estas figuraciones, la vida aparece como contingente, múltiple y heterogénea; la vida está fuera de sí: en su exceso. Ese *salir de sí* de la escritura y de la plástica que Nuno Ramos opera.

Bibliografía citada

- AGAMBEN, G. (2000): *Medios sin fin*, Barcelona: Pre-Textos.
- AGAMBEN, G. (2006): *Lo abierto*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- ANTELO, R. (2011): «La emergencia contingente», *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 16, 1-23.
- CÓCCARO, V. (2015): «Variaciones sobre lo zombi en Berazachucetts», *Argus-a. Letras y Humanidades*, vol. V, 18, [12/07/2017] <<http://www.argus-a.com.ar/pdfs/variaciones-sobre-lo-zombi.pdf>>
- DELEUZE, G. (2015): *Foucault*, Buenos Aires: Paidós.
- FOUCAULT, M. (2008): *Las palabras y las cosas*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- GARRAMUÑO, F. (2009): *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- GIORGI, G. (2014): *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*, Buenos Aires: Eterna cadencia.
- LISPECTOR, C. (2010): *Agua viva*, Buenos Aires: El cuenco de plata.
- LISPECTOR, C. (2015): *La hora de la estrella*, Buenos Aires: Corregidor.
- MEILLASOUX, Q. (2014): *Después de la finitud. Ensayo sobre la necesidad de la contingencia*, Buenos Aires: Caja Negra.
- NOLL, J. G. (2009): *A cielo abierto*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- RAMOS, N. (1993): *Cujo*, Río de Janeiro: Editora 34.
- RAMOS, N. (2011): *Junco*, San Pablo: Iluminuras.
- RAMOS, N. (2014): *Ó*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- RANCIÈRE, J. (2009): *El reparto de lo sensible*, Santiago de Chile: LOM.
- RANCIÈRE, J. (2011): *Política de la literatura*, Buenos Aires: Libros del zorzal.
- QUINTANA, I. (2016): «Afectos, desintegración e intimidades amenazadas», *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXII, 257, 775-792.
- YELIN, J. (2013): «Para una teoría literaria posthumanista. La crítica en la trama de debates sobre la cuestión animal», *Revista E-Misférica, Bio/Zoo*, vol. 10, 1, [14/07/2017], <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-101/yelin>>
- YELIN, J. (2015): *La letra salvaje. Ensayos sobre literatura y animalidad*, Rosario: Beatriz Viterbo.



Susi Qiu

L'ASSAIG SEGONS JOAN FUSTER: L'ARTICLE LITERARI COM A MODALITAT DEL GÈNERE

J. Àngel Cano Mateu
Universitat de València



Resum || Partint de la base que la definició de l'«article literari» no disposa d'una proposta consensuada entre els diversos estudiosos, aquest treball tracta de fonamentar l'adscripció d'aquest al gènere assagístic en la revisió i l'anàlisi d'un conjunt d'estudis teòrics, tant de l'àmbit literari com del periodístic. D'altra banda, aquest article analitza les reflexions de Joan Fuster sobre l'assaig i l'articulisme literari — recordem que l'assagista de Sueca (València) va publicar centenars d'articles en la premsa—, i les posa en relació amb les concepcions més esteses entre la teoria literària.

Paraules clau || Joan Fuster | Assaig | Article literari | Periodisme

Abstract || By means of a revision and analysis of a corpus of theoretical works on the genre of the essay, both in literature and journalism, this paper connects the “literary article”, which lacks a consensual definition among scholars, with essays. The article also analyzes Joan Fuster's reflections about the essay and the literary article—as the writer from Sueca (Valencia) wrote hundreds of press articles—and connects them with some of the notions about the topic in literary theory.

Keywords || Joan Fuster | Essay | Literary articles | Journalism

Resumen || Partiendo de la base de que la definición de «artículo literario» no cuenta con una propuesta consensuada entre los diversos estudiosos, este trabajo trata de fundamentar su adscripción al género ensayístico mediante la revisión y análisis de un conjunto de estudios teóricos, tanto del ámbito literario como del periodístico. Por otra parte, este artículo analiza las reflexiones de Joan Fuster sobre el ensayo y el articulismo literario —recordemos que el ensayista de Sueca (Valencia) publicó centenares de artículos en la prensa—, y los pone en relación con las concepciones más conocidas en la teoría literaria.

Palabras clave || Joan Fuster | Ensayo | Artículo literario | Periodismo

0. Introducció¹

Entre els seus papers, Joan Fuster va reflexionar sobre el gènere de l'assaig i sobre l'articulisme literari, que, en la seua concepció del gènere, era, sens dubte, un subtipus d'assaig. No és estrany, si tenim en compte que s'hi havia de guanyar el pa —*pro panem lucrando*, com ell deia— i en va escriure centenars. En aquest treball, doncs, ens disposem a analitzar les reflexions de Fuster, un escriptor que vivia a Sueca, sense cap dedicació —diríem professional— a la teoria literària, i posar-les en relació amb les concepcions més esteses entre els estudis teòrics, tot partint de la base que la definició de l'«article literari» no té una proposta consensuada entre els diversos estudiosos de la matèria. Fins i tot, la mateixa etiqueta provoca divergències: a part d'«article literari», alguns dels sintagmes emprats han estat «article d'opinió», «article periodístic», «columna literària» o «columna personal». Observant els complements d'«article» o de «columna», ens podem fer una idea sobre les dues esferes en què es mou l'articulisme literari: el periodisme i la literatura.

1. L'articulisme literari: en la frontera entre els gèneres periodístics i els gèneres literaris

1.1. L'article literari dins dels gèneres periodístics

Des del periodisme, Luisa Santamaría i María Jesús Casals ja han apuntat que un dels temes que plantegen discussió i polèmica és l'assimilació de l'article d'opinió dins dels gèneres literaris o dels gèneres periodístics (2000: 132). Martín Vivaldi, per exemple, no sap on situar l'articulisme —entenem ací el literari— i, per tant, el defineix com un gènere ambivalent considerat per uns com «periodismo mayor» i per uns altres «literatura menor», però que per a ell és «periodismo literario o literatura periodística» (1981: 176).

Santamaría i Casals també destaquen la retroalimentació entre la literatura i el periodisme, de manera que, segons les autores, no té cap sentit construir dos mons oposats: les fonts del periodisme són literàries i la literatura té una gran influència en el periodisme. D'aquesta manera, tot i que la frontera entre periodisme i literatura siga molt difusa, el problema és el concepte de gènere: els gèneres com a compartiments tancats i separats uns dels altres (2000: 133).

Per això, consideren molt convincent la tesi de Teodoro León Gross, segons el qual l'article és un gènere periodístic —amb una extraordinària llibertat, matisa—, cosa que no exclou que haja de ser analitzat com a text literari (1996: 171). L'estudiós advoca per la necessitat de desempallegar-se dels «cómodos corsés» i

NOTES

1 | Vull fer constar que aquest treball s'ha beneficiat de l'Ajuda del Programa de Formació de Professorat Universitari (FPU) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

plantejar l'escriptura periodística amb una major ambició, evitant els preceptivismes inútils (1996: 175).

De fet, Gómez Calderón atribueix el motiu que la «columna personal» es considere un producte difícil de catalogar als nombrosos procediments literaris emprats —aliens a l'estilisme estrictament periodístic—, a la desconexió de l'actualitat més immediata i a l'exacerbada manifestació del «jo» de l'autor que sol haver-hi. No obstant això, segueix, «es posible abordar el columnismo literario desde la perspectiva de la Nueva Retórica, conceptuada como Teoría de la Argumentación por Chaïm Perelman y Loucie Olbretchs-Tyteca» (2004). Així, argumenta que els estudis més recents sobre l'opinió en premsa donen suport a aquest plantejament, ja que cada vegada hi ha més autors que subratllen el caràcter retòric de la comunicació periodística (2004).

Esteban Morán Torres, al seu treball *Géneros del periodismo de opinión* (1988), dedica un apartat, al costat de la crítica, del comentari i de l'editorial, a la columna. I parla de «columna», tot i que «la columna actual responde a lo que en el viejo periodismo era el artículo de un colaborador fijo, denominándose columnista al que antes se llamaba articulista» (1988: 165). Segurament, aquest nom es deu a la forma que adoptava el text en els orígens, encara que actualment se'l continue anomenant «columna» malgrat que el seu disseny tinga forma transversal i ocupe diverses columnes de la pàgina (1988: 165).

En canvi, també des dels gèneres periodístics, Llorenç Gomis distingeix entre «article» i «columna». Per a Gomis, l'article és una «col·laboració» de l'escriptor —o articulista—, que hi col·labora «amb el seu nom i el seu estil a realçar el prestigi i accentuar la qualitat del diari», de manera que «no és el tema allò que atreu el lector, sinó la firma» (1989: 164-165). Tanmateix, quan l'article es fixa en una secció, l'autor n'esdevé el titular i es publica diverses vegades per setmana, parlem de columna i de columnista, «últim graó del periodisme personal» (1989: 167). Segons es desprèn d'aquestes definicions, la diferència es basaria únicament en la periodicitat de la publicació: si és una col·laboració puntual parlem d'article, mentre que, si s'institucionalitza en una secció que apareix cada cert temps de manera periòdica, es tracta de columna.

Esteban Morán Torres, al llibre anteriorment citat, fa una classificació de les columnes atenent a l'especialització, en funció de l'enorme varietat de temes possibles: columna de política internacional, de política nacional, de política local, d'humor, d'esports, de societat, de gastronomia, i, a part de moltes altres, com la d'espectacles, la que a nosaltres ens interessa, la columna literària. Aquest tipus de columnes no tenen com a objectiu principal el comentari periòdic d'un

tema específic de l'actualitat, per això, afirma, esdevenen «assaigs literaris» (1988: 197). La proposta no està exempta de contradicció, ja que dins d'una classificació dels gèneres periodístics, s'apunta que algunes columnes literàries són assaigs i, consegüentment, caldria encabir-les dins dels gèneres literaris. O, almenys una vegada més, ens trobem abocats a l'ambigüitat genèrica.

D'altra banda, Santamaría i Casals i Bernardo Gómez Calderón, que també empren el substantiu «columna», en diferencien dos models: les columnes analítiques (Santamaría & Casals, 2000: 295) o d'anàlisi (Gómez Calderón, 2004), que serien les corresponents al periodisme interpretatiu, i les columnes d'opinió, dins les quals estaria «como género algo marginal, la columna literaria o personal, cultivada de ordinario por periodistas de prestigio o “escritores de prensa”» (Gómez Calderón, 2004). Santamaría i Casals són més directes i, en compte de columnes d'opinió, com Gómez Calderón, parlen de columnes personals, definides com «un artículo de opinión firmado por un autor de reconocida valía literaria, con seguidores ideológicos o simplemente admiradores de su estilo, y que aparece publicado en el mismo diario con periodicidad y en el mismo espacio reconocible» (Santamaría & Casals, 2000: 300)². Encara destaquen que el que interessa als lectors quan obrin el periòdic i cerquen la columna personal són les vivències i els pensaments dels columnistes, els quals, a més d'ornamentar metafòricament la realitat, diàriament actuen com un passatemp literari i proporcionen «el “yo” ideológico y sentimental del otro compartido» (2000: 302).

Ben interessant és, igualment, la reflexió d'aquestes estudioses (2000: 126), segons les quals, des de l'àmbit periodístic, el concepte d'«article» és indissociable al de periòdic, de manera que un article podria ser des d'una notícia fins a una entrevista. És amb el complement d'«opinió» —contraposat al concepte d'informació—, que es pot diferenciar aquest tipus d'article de la notícia o del reportatge, atès que no segueix les mateixes pautes lingüístiques o expositives ni tampoc se cenyeix a la més immediata actualitat, a més de la importància del «jo», protagonista del contingut —a excepció de l'article editorial.

Des d'una perspectiva periodística, doncs, l'article literari i l'article d'opinió poden entendre's com una mateixa cosa, ja que l'opinió o els textos opinatius, en la teoria dels gèneres periodístics, és una de les tres classes de textos, al costat dels informatius i dels interpretatius (Santamaría & Casals, 2000: 126). Així, per exemple, Martín Vivaldi, que abans havia definit la columna —de la qual cosa deduïm que per a ell són conceptes distints— atorgant-li trets distintius com l'espai fixat, la responsabilitat de l'autor que s'hi juga el prestigi i la funció de formar opinió o d'entretenir (Morán Torres,

NOTES

2 | El 1990, Luisa Santamaría, a *El comentario periodístico*, definia la columna personal d'una manera més genèrica, ja que, en compte d'«artículo de opinión», l'etiquetava com a «espacios concedidos al modo de cheques en blanco», tot i que sí que n'apuntava una de les condicions, que era que els autors «no se extralimiten del número de palabras previamente acordado» (1990: 122-123).

1988: 163-164), ara ho intenta amb l'article d'opinió: «Escrito de muy vario y amplio contenido, de varia y muy diversa forma, en el que se interpreta, valora o explica un hecho o una idea actuales, de especial transcendencia, según la convicción del articulista» (Martín Vivaldi, 1981: 176). La vaguetat de la descripció, però, difícilment permet aïllar els trets pertinents i distintius de l'article d'opinió³.

En canvi, una altra línia d'estudi, dins del periodisme, dubta de l'estatus periodístic del gènere i considera que la «columna literària» es trobaria en l'àmbit del «*feature*» amb la funció d'entretenir, dins dels periòdics per raons extraperiodístiques (Gómez Calderón, 2004). Martínez Albertos, per la seua banda, afirma que la columna —modalitat diferenciada de l'article d'opinió— és una mena de «gueto» privilegiat que es caracteritza per: «1) espacios de tema absolutamente libre, como cheques en blanco, 2) para escritores famosos, 3) con la única condición de que firmen sus trabajos» (2001: 363).

Si recapitem, podem observar que, en la majoria de les definicions descrites fins ara apareixien aquests trets referits a l'article literari: és un espai d'extensió predeterminada, de tema lliure i variat, en què escriuen uns autors que alguns anomenen articulistes o columnistes, altres, periodistes i, finalment, uns altres, escriptors, però que han de tenir un cert prestigi, ja que importa molt la firma. Segons es dedueix d'aquesta línia d'anàlisi, l'article literari pertanyeria al gènere periodístic, bàsicament, com hem apuntat més amunt, per l'espai on apareix publicat. Això sí, cal consignar que es mantenen les divergències respecte a l'adscripció de l'autor, sobre si cal considerar-lo periodista o escriptor.

1.2. La inclusió de l'article literari en els gèneres literaris

Ens hi encararem ara des de la perspectiva de la literatura. Així, Antonio García Berrio i Javier Huerta etiqueten de gèneres «didáctico-ensayísticos» aquells gèneres considerats tradicionalment fora de l'àmbit de «las Poéticas» per tractar de matèria doctrinal i no ficcional, en què el propòsit estètic queda subordinat a la finalitat ideològica. La forma bàsica del grup és l'assaig, mentre que una de les formes simples és l'article periodístic, el qual, no obstant això, presenta en molts dels seus conreadors un alt grau d'intenció artística (1992: 218). Més encara: en l'esquema que ens presenten, trobem, dins dels gèneres didacticoassagístics, entre els que són d'expressió objectiva, l'assaig, i, com a subtipus, l'article —sense complements, però. Ara bé, aquest es troba entre els gèneres d'expressió objectiva, però també ben a prop dels d'expressió subjectiva.

A l'*Encyclopedia of the Essay*, d'altra banda, tot i que no hi ha cap entrada dedicada a l'article, podem trobar referències a la inclusió

NOTES

3 | Santamaria i Casals també posen objeccions a la definició, ja que, a pesar que intenta ser justa, només és una mera descripció que ajuda poc a entendre un acte del pensament i de la paraula com és l'article d'opinió (2000: 129).

d'aquest en el gènere assagístic, per exemple, a l'entrada dedicada a Ortega y Gasset, on explícitament consideren com a subtipus d'assaig l'«article» —sense adjectiu d'acompanyament, però—, a més de la nota o la glossa, entre d'altres (1997: 618). Ara bé, voldríem destacar l'entrada que parla de la relació entre el periodisme i l'assaig, «Journalism and the Essay» (1997: 439), en què hom sosté que un dels fets importants per a l'anàlisi d'ambdós gèneres és que els periòdics i les revistes han sigut els vehicles usuals perquè la història i la teoria de la literatura siguen considerades assaigs.

Tant García Berrio i Huerta (1992: 226) com Pedro Aullón (1987: 106), des de la bibliografia espanyola, coincideixen a assenyalar que gràcies als diaris, a les revistes, etc., els articles —i, per extensió, l'assaig— han trobat una plataforma d'expressió idònia per al seu conreu. També al prefaci de l'*Encyclopedia of the Essay*, per a explicar els diferents tipus d'entrades, es destaca la importància de les publicacions periòdiques en la creació d'un mercat per a l'escriptura assagística (1997: XIX), per això, hi ha entrades d'importants periòdics, com el *The Spectator* o el *Times Literary Supplement*. Igualment, Berardinelli, per a qui l'assaig desplega tota la seua potencialitat en el segle XVII, afirma que «la nascita del giornalismo e dell'«opinione pubblica»», entre molts altres factors, ha afavorit que el gènere assagístic tinga més eficàcia, més mobilitat i més ductilitat que els altres gèneres, per això, «il saggista» com a representant d'una actitud crítica, «diventa giornalista» —entenem que en un sentit general, com a escriptor que publica als diaris—, a més de divulgador, pamfletista o aforista. (2002: 22). Els mitjans de comunicació són ara només la plataforma de difusió, no el principal element configurador de la identitat del producte.

En aquesta mateixa direcció, Joan Fuster té un article interessant, «Joan Oliver, periodista», publicat a *Serra d'Or* (octubre de 1969), en la primera part del qual reflexiona sobre el gènere de l'article literari i sobre com la premsa condiona l'activitat professional de l'escriptor. La primera causa adduïda pel de Sueca, que es posa ell mateix com a exemple, a l'hora d'explicar el gruix de dedicació dels escriptors a la premsa és la feblesa de la indústria editorial i del consum de llibres (1969: 50).

D'altra banda, la principal conseqüència de la col·laboració periodística és que els escriptors s'adrecen a uns lectors que no són els seus propis com a literat, sinó els del mitjà des del qual se'ls adreça. No obstant això, Fuster insisteix que l'escriptor no esdevé «periodista», sinó que continua sent escriptor, sense cap «degradació voluntària, adaptada a unes «formes» subalternes, sinó que aquesta voluntat mira d'acomplir-se en un gènere especial, en un tipus de «paper» —diguem-ho com Pla— ajustat a exigències materials ben concretes» (1969: 50).

Amb el pretext de parlar del Joan Oliver periodista, Fuster ens explica que, per a ell, l'article literari publicat a la premsa periòdica «és un gènere literari equiparable a qualsevol altre, i ens ha de merèixer idèntica consideració» (1969: 50), alhora que en fa una distinció respecte a l'altre tipus d'article, l'article de periòdic o de diari, que resta fora de l'àmbit de l'assaig. I, seguint el fil de la reflexió, ens regala una magnífica definició de l'article tal com el conreen Oliver o ell mateix:

[...] és un rebrot de l'assaig, de l'assaig tal com havia sorgit de la ploma monumental de Montaigne, és a dir, la digressió personal subjectiva, perpetrada sobre la marxa, en una vora del temps que passa i com per donar-ne testimoni intel·ligible. Ni tan sols quan l'articulista apareix en el pla de portaveu d'un partit o d'una secta, no deixa d'escriure en nom propi, i el seu article és acollit com a cosa seva i per ser seva. En això es diferencia de l'editorialista, del periodista no literari —diguem-ho així per entendre'ns—, dels periodistes *stricto sensu*, que, aquests, sí, no parlen per ells mateixos. Un article és un assaig en miniatura. L'escriptor-articulista hi parla de si mateix o des de si mateix: el públic el llegeix perquè el busca i espera la paraula de l'escriptor, d'aquell escriptor particular. (1969: 50-51)

Per a Joan Fuster, l'escriptor dels articles continua sent l'escriptor dels llibres d'assais, és a dir, no deixa de ser escriptor, de ser un home de lletres. Hi aboca les seues reflexions, es pregunta, s'examina, sobre el món que l'envolta, però sempre parla en nom seu. D'ací que el diferencia dels «periodistes *stricto sensu*», que sí que escriuen d'acord a unes normes o uns paràmetres del periodisme. Els únics canvis a què s'ha d'adaptar l'articulista és a l'extensió, així com a les urgències, a les necessitats o a les exigències que la revista o el periòdic imposen, com la immediatesa, per exemple. Tot això, afirma Fuster, sol influir en el tipus d'escriptura resultant, que s'hi pot veure alterada (1969: 51).

Al pròleg al quart volum de les seues *Obres completes: Assaigs, 1* en què reflexiona sobre el títol —*Assaigs*— que l'editor li aconsella, confessa que, excepte «uns pocs versots», tot el que ha escrit és assaig (1975: 5). Més endavant, encara apunta que el «"gènere" que m'hauria agradat de cultivar, com a treball regular» és «l'"assaig" clàssic, el derivat del venerable Montaigne», ja que «després de tants anys d'exercir d'"assagista", he escrit tan pocs "assaigs" com Déu mana: vull dir, tan pocs "assaigs-assaigs"» (1975: 6). Fuster, que s'ha declarat en més d'una ocasió admirador i seguidor de l'assagista francès⁴, distingeix en aquest pròleg entre aquells textos més extensos i articulats i aquells altres més condicionats, en extensió, adequació al mitjà de publicació i peremptorietat de l'escriptura, pels compromisos professionals. És interessant constatar que aquesta problemàtica no era exclusiva del suecà. Segons Alfonso Berardinelli, el desenvolupament del periodisme i

NOTES

4 | Joan Fuster, fins i tot, arriba a considerar Michel de Montaigne com un membre de la família a l'article «Recuerdo para el abuelo Montaigne», publicat al número 415 de la revista *Jano*, el 1980. Un any després, publicava l'11 de gener a *La Vanguardia* l'article «Michel de Montaigne. Una vieja, afable, corrosiva compañía», en què confessava la devoció que professa pel francès.

de les seues especialitats en el Noucents dificultà la vida dels autors en què la vocació assagística es presentava en la seua forma «più pura, o totale, o assoluta» (2002: 27).

Malgrat això, matisa Fuster, «tot ve a ser una mateixa cosa. L'actitud intel·lectual implícita és constant i deliberada» (1975: 5-6). Per tant, queda clar que, segons ell, l'escriptor dels articles, en definitiva, no deixa de ser un escriptor d'assajos. Assajos que, això sí, s'han d'adaptar a unes noves circumstàncies: com el públic, més ampli i general, i l'extensió o les exigències que imposa el paper diari.

L'enfocament de Fuster coincideix amb una línia d'opinió que ha posat de relleu les relacions entre assaig literari i pràctica periodística. Albert Chillón, per exemple, destaca la influència mútua entre la literatura i el periodisme a partir d'una actualització de les pràctiques literàries:

La indústria periodística, en concret, ha transformat les regles de producció, consum i valoració social de la literatura: d'una banda, contribuint a la formació de gèneres nous [...]; d'altra, impulsant el desenvolupament i la difusió de gèneres literaris com la prosa de viatges i el memorialisme; per últim, aportant modalitats d'escriptura periodística genuïnes —reportatge, crònica, assaig i article periodístic, guió—, que en certs casos han assolit una qualitat literària notòria i que fins han influït en la fesomia dels gèneres literaris tradicionals. (1993: 19)

Per a Chillón, doncs, cal descartar la visió de la literatura limitada als gèneres de ficció i ampliar-ne la concepció a gèneres com l'assaig, de manera que també afirma la condició literària de pràctiques com l'article. També a la citada entrada «Journalism and the Essay», el segon dels fets importants per a analitzar ambdós gèneres són els paral·lelismes en la natura textual entre el periodisme i l'assaig; aquest ha incorporat la claredat i l'economia de mitjans, mentre que el periodisme ha absorbit les opinions i tècniques subjectives literàries⁵.

D'altra banda, Martín Vivaldi, a *Géneros periodísticos*, defineix el periodisme com un «modo literario» (1993: 139), i enumera les divergències entre el periodisme i la literatura (1993: 248-251)⁶. En primer lloc, el periodisme se centra en l'actualitat i la literatura, en l'autenticitat. Tot seguit, el periodisme busca la comunicabilitat, atès que té els propòsits d'informar, orientar i distraure, mentre que la literatura cerca l'expressió de la personalitat literària, d'una manera de concebre el món i la vida, ja que la seua funció és la de delectar. A continuació, les diferències quant al paper de l'autor: mentre que el periodista actua d'interpret, de testimoni, i hi predomina la informació, l'escriptor explota la subjectivitat i l'estil, i hi destaca l'elaboració de la informació. És interessant assenyalar que Martín Vivaldi exclou la ficció del periodisme, mentre que, en la literatura, pot haver-hi

NOTES

5 | No obstant això, sembla que el redactor d'aquesta entrada (Joaquín Roy) no arriba a estar segur de la diferenciació dels dos gèneres —«whether recognized as a separate literary genre or not»—, amb la qual cosa corre el risc d'entrar en contradicció amb la resta d'entrades (com, per exemple, les de «Periodical essay» o «Topical essay»).

6 | Per no embolicar el lector, hem fusionat ací la informació de les dues graelles que dibuixa Antoni Maestre. La primera (Maestre, 2006: 45), que procedeix de Martín Vivaldi (1993: 248-251), està centrada en les diferències entre un gènere discursiu i un altre; la segona (Maestre, 2006: 45-46), també de Vivaldi (1993: 252-253), es basa en el tipus de comunicació que proposa Fattorello.

gèneres fictivals i no fictivals. Respecte al subjecte receptor, en el periodisme es vol informar, ja que l'objecte del periodisme és la informació, mentre que en la literatura es llig per plaer, posat que l'objecte és l'expressió o creació de bellesa. Si ens atenem al mitjà, tindriem el periòdic en el gènere periodístic i el llibre en el literari. És a dir, que, bàsicament, es distingeixen en la finalitat predominant —informativa contra estètica— i en l'àmbit d'ús o el mitjà.

D'acord amb això, també per a Martín Vivaldi, l'article literari es trobaria, com hem comentat al llarg d'aquestes pàgines, en la frontera: d'una banda, la seua finalitat és estètica, però apareix als periòdics, per tant podria entrar en el periodisme. Ara bé, hem de tenir en compte les paraules de Fuster, que apuntava que l'escriptor aprofita la plataforma de la premsa per a publicar els seus textos i com a mecanisme de professionalització. De vegades, la literatura és el recull, per selecció, d'articles literaris, de manera que el periòdic deixa pas al llibre com a «nou» mitjà. Ho recorden estudiosos com Michèle Narvaez, la qual, en tractar els gèneres literaris, apunta que si l'autor decideix publicar una sèrie d'articles «dans un ouvrage consacré à un thème particulier, l'éditeur pourra présenter cet ouvrage comme un "Essai"» (2000: 150), o Antoni Maestre, quan escriu que «un editor pot recollir els treballs periodístics en un volum si decideix que tenen *qualitat literària*, és a dir, qualitat estètica, i si l'autor és famós i té lectors» (2006: 44).

Un exemple en serien les proses literàries de Josep Carner. Com ha advertit Marcel Ortín, l'estil permet distingir «entre els seus articles d'opinió (de tema polític o literari) i els textos concebuts literàriament, que són els únics que s'incorporen als llibres» (1996: 284). I Joan Fuster, al pròleg a *Les bonhomies*, afirma que «ni el to, ni els temes, ni el redactat, no s'ajusten a allò que se sol considerar com "periodístic": són ben bé "literaris", cent per cent», de manera que el recull en un llibre només oferiria «una unitat i una consistència que semblen premeditades i d'una peça» (Fuster, 1964: 13).

Així doncs, el recorregut bibliogràfic ens ha permès observar les diferències de perspectiva en relació a l'articulisme literari, segons el periodisme o segons la literatura. Sembla que per al primer, el mitjà on apareix l'article —el periòdic— és un factor clau per a considerar els articles literaris com a gènere periodístic, encara que, com hem apuntat en opinió de Morán Torres, la columna literària esdevé «assaig literari» (1988: 197). Des de la literatura, però, observem que cal una funció estètica, de creació, per part de l'articulista. I aquesta, els articles literaris, la compleixen. Podem remetre'ns una vegada més a Santamaría i Casals, les quals —no oblidem que escriuen des de la perspectiva dels gèneres periodístics— conclouen que sense l'existència del periòdic caldria anomenar un escrit segons el gènere literari a què s'aproxime (2000: 126).

Observem, per tant, que l'argument segons el qual un article literari pertany al gènere periodístic perquè apareix al periòdic es presenta com un argument feble, insuficient, i queda totalment desmuntat. El mitjà, doncs, no fa el contingut.

2. L'article com a modalitat de l'assaig

Un dels trets principals de l'assaig és el fet mateix d'«assajar-se», «qüestionar-se», «examinar-se». Estudioses franceses com Michèle Narvaez o Aline Geyssant i Nicole Guteville apunten la condició de temptativa o de provatura de l'assaig, tret que relacionen amb el seu final inacabat. Així, per exemple, Narvaez escriu que l'assaig és una temptativa en el curs de la qual «on s'évalue ou on évalue» i que no es dona mai com a quelcom acabat, sinó com una experimentació en curs o una formulació de preguntes i respostes (2000: 149). Per la seua banda, per a Geyssant i Guteville és una forma que rebutja les certeses doctrinals per proposar la recerca d'un objecte d'estudi. Igualment, consideren l'assaig com un esborrany, ja que «c'est le lieu d'une tentative d'expérimentation des idées, qui ne trouble jamais d'aboutissement» (2001: 18). Tenim, per tant, una conseqüència directa d'aquesta temptativa: la provisionalitat. Fuster, en un dels seus escrits fonamentals sobre el gènere, al pròleg ja esmentat al volum IV de les *Obres Completes*, arriba a la mateixa conclusió: és «una temptativa d'opinió: un reducte “humanístic” d'opinió» (1975: 9).

Uns anys després, al pròleg a *Causar-se d'esperar*, trobem de nou la mateixa idea: «l'essència de l'assaig és l'“assaig”: ser temptativa, intent, provatura» (1984: 11). El lector pot veure en aquestes definicions la influència montaigniana; a «Sobre Demòcrit i Heràclit», en comentar el seu propi *modus operandi*, el francès ja defensava el caràcter de provatura o la provatura com a mètode, quan afirmava que, «si es tracta d'un assumpte que no entenc massa, en això mateix l'assage, temptejant el gual de molt lluny; i després, si el trobe massa profund per a la meua talla, em quede a la vora» (2011: 495).

En aquest segon pròleg, Fuster destaca que el gènere de l'assaig, a diferència de la resta dels gèneres literaris o de la filosofia, que també opera amb idees, té un caràcter essencialment provisional:

l'assaig, en canvi, no acaba mai: en si, es redueix al pur procés de buscar, d'esbrinar, de fer hipòtesis o de desfer-ne. El resultat final, quan n'hi ha, no pretén presentar-se amb el menor èmfasi definitori ni assertiu. De vegades podrà semblar-ho. No. L'assaig es resigna a ser humaníssimament provisional: subjecte a contínua rectificació, contradient-se a estones, cautelós o atrevit, sempre conscient de la seva deficiència. (1984: 11)

Un altre dels teòrics del gènere, Theodor W. Adorno, en destaca la provisionalitat, però, relacionada amb aquesta, afegeix una nova característica: la fal·libilitat de l'assaig (2004: 44). És a dir, que, d'una banda, l'assaig ha de ser provisional, i, d'altra, no ha d'expressar veritats absolutes, ja que, com que és un «examen de consciència», com diria el mateix Fuster, pot tenir diferents contradiccions i rectificacions. Més encara, al pròleg a *Les originalitats*, el de Sueca assenyala que «l'assaig no és mai *sobre*, sinó *cap a* un tema. Un camí per a comprendre'l: un camí entre d'altres: un que exclou i ens força a renunciar, de moment, els altres camins» (Fuster, 1975: 163). Així, com recorda Adorno que explica Max Bense, «escriure assagísticament vol dir procedir de manera experimental, és a dir, retornar sobre l'objecte una i altra vegada, interrogar-lo, temptejar-lo, examinar-lo, pensar-lo de cap a cap, atacar-lo des de diferents costats» (2004: 45).

El mateix Adorno explica que l'assaig és antisistemàtic en la manera de procedir i renuncia a l'ideal de la certesa absoluta (2004: 34-37). L'assaig, tal com el concep, «és una provocació amable a l'ideal de la *clara et distincta perceptio* i de la certesa lliure de dubte» (2004: 38). En aquest aspecte es diferencia del tractat, la construcció metòdica del qual constitueix un món clos en ell mateix, ja que l'assaig beu de l'experiència del món que envolta l'individu (Geyssant & Guteville, 2001: 28; Ferre, 2015).

Podríem dir que l'assagisme contemporani accepta, per tant, la impossibilitat de dir-ho tot de qualsevol assumpte; indaga, cerca, jutja, avança, retrocedeix, es contradia, però defuig l'exhaustivitat, entre altres coses, perquè no la pot aconseguir. Així, per a Pierre Glaudes i Jean-François Louette, «l'Essai est agencé de manière à toujours pouvoir s'interrompre soudainement», fins al punt que «la fin d'un essai ne manifeste pas, en règle générale, une nécessité de clôture qui soit forte» (1999: 126). És a dir, que l'assagista interromp la seua reflexió, però no l'acaba. Tampoc no es proposa aprofundir-hi, igual com Montaigne quan apuntàvem que temptejava «el gual de molt lluny» tot i que si el trobava «massa profund» es quedava a la vora. Una definició semblant reporten també Glaudes i Louette del *Dictionnaire de l'Académie* de 1798, per al mot *essai*: «il se dit encore de certains ouvrages qu'on intitule ainsi soit par modestie, soit parce qu'en effet l'auteur ne se propose pas d'approfondir la matière qu'il traite» (1999: 138).

Montaigne confessa que pren «a l'atzar el primer assumpte: tots em són igualment bons i no tinc per costum tractar-los per complet perquè no veig el tot de res», però també avisa que «no ho fan tampoc aquells que ens ho prometen» (2011: 495). No veure el tot de res: tenim ací la millor definició d'una altra de les característiques de l'assaig.

D'altra banda, Carme Gregori apunta, en referència a Fuster, però aplicable a tot assagista, que «ser conscient dels límits que representa una mena de discurs que, en assumir la contradicció, sotmet les idees a contínua reelaboració, lluny de convertir-se en motiu de frustració o en factor d'inhibició, funciona com a element dinamitzador del pensament» (2011: 64). En efecte, Fuster accepta tant la contradicció com el fet de no poder aspirar a l'exhaustivitat, ja que, si ho poguera fer, no li caldria «assajar-se»: «El cert és que, potser, em contradic, però la veritat, com deia Demades, no la contradic mai. Si la meua ànima pogués establir-se, no m'assajaria, em resoldria; ella es troba sempre en aprenentatge i en prova» (1984: 27). Per això, en un dels seus aforismes, conclou: «les meves contradiccions són les meves esperances» (Fuster, 2002: 279).

Retornem, ara, al pròleg a *Causar-se d'esperar*, on Joan Fuster explica que l'objectiu de tot assaig és «esperar» un resultat d'aprofundiment en el coneixement de la condició humana, una finalitat necessàriament oberta i permanent:

Allò que «esperem» en escriure un assaig —quatre línies o cent pàgines, l'extensió no hi té res a veure— és obtenir de nosaltres mateixos un esforç de comprensió envers els homes, envers les coses, envers els fets, envers el temps. I aquesta ha de ser, necessàriament, una operació perpètua, reiterativa, insaciable. [...] I això que «esperem» obtenir de nosaltres mateixos, «esperem» obtenir-ho també del lector. (1984:11)

El suecà insisteix, una volta més, en la necessitat de «revisar-se» — les cometes són nostres—, una necessitat intrínseca a la concepció de l'assaig com un esforç de comprensió que obliga a repensar contínuament, en una tasca oberta i permanent, però amb l'objectiu que el lector també «es revise», perquè es cree la seua pròpia idea. Amb paraules idèntiques s'havia expressat uns anys abans a *Examen de consciència*:

Per a mi, escriure constitueix, generalment, una operació d'autoexamen: de revisar-me les idees, els entusiasmes, els recels, les malícies. Cada vegada que em poso davant un full en blanc, amb la necessitat d'omplir-lo d'allò que en diuen literatura, no faig sinó això: examinar-me la consciència. [...] I vull, amb voluntat explícita, que el lector m'hi acompanyi, i que així s'examini ell mateix la consciència que en tingui. (1968a: 6)

Com sintetitza Carme Gregori, amb el vers d'Ausiàs March triat com a títol de l'obra —*Causar-se d'esperar*—, Fuster caracteritza l'assaig «com a mètode de coneixement humanístic, ajustat al sentit primari del terme com a “intent”, com a “provatura”, amb la contradicció, la incertesa i la provisionalitat com a qualitats inherents i, alhora, com a garantia d'efectivitat d'una recerca que ha de ser permanent i infatigable» (2011: 65). A més, sap que és inútil perseguir la certesa:

«Aspirem a la certesa en tot (a la certesa moral, almenys). I no sé per a què. Tant se val, en definitiva» (2002: 240). Fins i tot, quan creiem que l'hem aconseguida, aquesta no és permanent: «Costa molt d'aconseguir una certesa, i encara sempre és interina» (2002: 282).

Conseqüència de la provatura i la provisionalitat d'aquest pensament en moviment, fluctuant, sovint posat en qüestió, és el seu caràcter descosit, fragmentari. Tanmateix, no oblidem que «sa forme inachevée et libre est donc tout à fait volontaire: elle porte la marque d'une instabilité recherchée, parce qu'elle correspond davantage au jaillissement de la pensée» (Geyssant & Guteville, 2001: 8). Fuster ho adverteix en un altre dels seus pròlegs, en aquest cas, al de *Les originalitats*, quan ens comenta que és un «gènere literari que podríem qualificar de fragmentari», és a dir, que «obliga a la parcialitat» (Fuster, 1975: 163). Ací torna a coincidir amb Adorno, qui considera que «l'assaig pensa en fragments, de la mateixa manera que la realitat és feta de fragments, i troba la seua unitat a través de les ruptures» (2004: 43).

És lògic, doncs, que si l'assaig és un «tempteig» o una «provatura», i és provisional, estiga creat en fragments, als quals es pot tornar en qualsevol moment de l'escriptura i de la lectura. Michel de Montaigne, per exemple, admetia que escrivia les seues idees sense cap norma, «a les palpentes», a través d'«elements descosits, de la mateixa manera que si es tractara d'una cosa que no pot ser dita d'una vegada i en bloc» (2012: 470). Tot i això, per a Fuster, la unitat estaria en el subjecte de l'enunciació, és a dir, en el jo de l'assagista. Així, afirma que «jo sóc tota la justificació», ja que «un home, en tota la seva vida literària, no escriu sinó una sola obra, la seva obra» i, a pesar de l'evolució personal, «aquesta obra —junta o dispersa— és sempre *una... i única*» (Fuster, 1975: 162).

A més dels trets detallats (provisionalitat, fragmentarietat, contínua indagació, etc.), José Luis Gómez-Martínez, en un treball dedicat a l'assaig hispànic, incorpora també com a característiques fonamentals del gènere: la brevetat del text, ja que l'assagista no pretén ser exhaustiu en el tractament dels temes; el caràcter suggeridor i interpretatiu; el caràcter confessional i la intenció dialogal; la carència d'una estructura prefixada; la varietat temàtica, i la voluntat d'estil, imprescindible en aquest gènere (Gómez-Martínez, 1992). Vincent Ferre, en la mateixa direcció, presenta els trets de l'assaig del segle XX dins dels dominis lingüístics francès, anglòfon i germanòfon: així, coincideix en el caràcter provisional del pensament («une pensée en train de se faire»), en la no-exhaustivitat i la no-sistematicitat, en l'aspecte sovint fragmentari, en la diversitat temàtica —i formal—, però també remarca l'argumentació (l'assaig és «prose non fictionnelle à visée argumentative») (2015).

La confessionalitat i el dialogisme s'han de posar en relació amb el caràcter antiautoritari i antidogmàtic de l'assaig. L'assagista no vol imposar la seua opinió; en la seua argumentació, busca seduir i convèncer el lector, atraure'l cap al seu terreny i, per a tal fi, crea un diàleg, un debat. Per això, Thomas Clerc ha afirmat que el diàleg de l'assagista amb ell mateix o amb altres textos estimula l'intercanvi dins del discurs; igualment, l'autor adopta «une perspective de commentateur de lui-même d'où le lecteur n'est pas exclou» (2001: 88). En el cas de Fuster, en el famós article «Una tassa de te, un piano, uns tancs, uns dubtes...», per exemple, ja ens alertava: «No intento justificar res: alto! El meu ofici no és de “justificar”, precisament. Però sí que voldria “dilucidar”» (1968b: 49). D'aquesta manera, Fuster deixa obert el tema i pretén que siga el lector qui acabe de traure les seues conclusions. A partir de la reflexió que ell hi ha proposat, per descomptat, però sense allisonar ni imposar des de l'autoritat.

En la mateixa línia van Geysant i Guteville quan comenten que l'assaig és fonamentalment dirigit cap a un altre, al qual no pretén donar cap lliçó, sinó amb qui desitja iniciar una confrontació. Al capdavant, el que busca el locutor és demanar el sentit crític de l'interlocutor, un objectiu que queda perfectament sintetitzat amb les paraules següents: «l'affirmation du “je” est inséparable de celle du “tu”» (Geysant & Guteville, 2001: 21).

Més que una única veu, a l'assaig en trobem dues de generades pel desdoblament del locutor, el qual dialoga o delibera amb el lector, però també amb ell mateix (Geysant & Guteville, 2001: 37). Amb això, pretén, com havíem comentat, atraure el públic, que es pot veure reflectit en la veu de l'autor (Geysant & Guteville, 2001: 42). Ara bé, convé que el lector s'hi mostre actiu i col·laboratiu, ja que haurà de participar en el procés de reflexió de l'assagista. Recordem en aquesta direcció, una vegada més, el pròleg de Fuster a *Causarse d'esperar*, quan demanava que «això que [en escriure un assaig] “esperem” obtenir de nosaltres mateixos [un esforç de comprensió envers els homes, envers les coses, envers els fets, envers el temps], “esperem” obtenir-ho també del lector» (1984:11). Fins i tot, el lector haurà d'acceptar les paradoxes que despertaran l'esperit i promouran una experiència reflexiva profunda: l'assagista n'elimina les certeses i hi introdueix el dubte, però, alhora, pretén avançar veritats (Geysant & Guteville, 2001: 41). Veritats que, al seu torn, no ho oblidem, són contingents, relatives i inaccessibles (Glaudes & Louette, 1999: 152). L'assagista, en definitiva, no presenta *la* veritat —com un text científic—, sinó *la seua* veritat, de la qual intenta persuadir el lector (Ferre, 2015).

Amb aquest caràcter dialogal, l'assagista busca, en realitat, introduir hàbilment la seua opinió, tot anul·lant qualsevol tipus

d'objecció, i compartir amb «les apparences de la démocratie, une conviction qui souffre peu la discussion» (Glaudes & Louette, 1999: 153). L'estratègia és, en definitiva, presentar una convicció amb incertesa, com una modalització condicional de la veritat proferida o proclamada, que indique que aquesta encara està en debat (Glaudes & Louette, 1999: 154). No oblidem que una de les característiques d'aquest gènere és l'argumentació: l'assaig intenta convèncer d'una tesi a partir d'arguments a favor o en contra, de manera que l'argumentació n'és el teixit discursiu bàsic. Ara bé, caldrà distingir ací, com explica Gonçal López-Pampló, entre l'argumentació com a funció que regeix l'estructura del text amb l'objectiu de persuadir el lector i l'argumentació com a tipologia textual dominant (2015: 127).

L'autor construeix aquesta argumentació per mitjà d'un desordre aparent típic de l'assaig, amb què intenta captar l'atenció del lector. Hi ha, doncs, també, una voluntat d'estil, que diferencia l'assaig de la ciència o de la filosofia, un estil que ha de ser clar. De fet, per tots és coneguda la màxima de Fuster en aquest aspecte: «la primera obligació de l'escriptor és de fer-se llegir» (2002: 257), amb la qual posa de manifest que rebutja tot allò que siga obscur. A més, apunta en un altre moment, «si hi ha alguna cosa que em repugni, és semblar sibil·líctic o confús» (2002: 225). El lector, que ja hem apuntat que cal que col·labore en la lectura, es veu obligat sovint a tornar enrere per repassar les idees i poder ajuntar els «elements descosits» de què parlava Montaigne. L'estil sembla natural i espontani, però és el resultat d'un treball de l'escriptura. Aquesta naturalitat i espontaneïtat permet establir una comunicació especial amb el destinatari de l'assaig, atès que crea un clima íntim, de proximitat, de manera que el debat interior de l'autor porta el lector també a debatre (Geysant & Guteville, 2001: 46).

3. Conclusions

Les característiques que són pròpies de l'article fonamenten la consideració d'aquest com una modalitat de l'assaig, deixant com a circumstancial i accessòria, en aquest sentit, la plataforma periodística de publicació. De fet, recordem que hi ha reculls d'articles apareguts en format de llibre, de manera que perd entitat l'argument de l'enfocament periodístic que considera que el mitjà fa el gènere.

L'adopció de la perspectiva literària i l'anàlisi dels trets distintius de l'article ens han permès considerar els articles literaris com a modalitat de l'assaig. El diàleg entre les reflexions de Joan Fuster sobre el gènere i les aportacions que s'hi han fet des del camp de la teoria ens han ajudat a convenir que l'argumentació és la tipologia

textual pròpia de l'assaig i, per tant, de l'article literari, així com la condició de temptativa, la provisionalitat i, consegüentment, el caràcter poc exhaustiu i fragmentari, o el dialogisme.

El mateix suecà confessava que tot el que havia redactat, excepte els poemaris, es podia considerar assaig. Era lògic, doncs, que reflexionara sobre el gènere. Sí que sobta, però, per l'excepcionalitat històrica i personal de Fuster, que s'hi acostara, des de fora de l'àmbit universitari i acadèmic, amb unes notes tan precises i tan clarividents, les quals només fan que destacar-lo, una vegada més, com un dels intel·lectuals més lúcids que ha tingut la literatura catalana.

Bibliografia citada

- ADORNO, T. W. (2004): *L'assaig com a forma*, València: Publicacions de la Universitat de València. [1a ed. en alemany, 1958: *Der Essay als Form*, Frankfurt: Suhrkamp Verlag].
- AULLÓN, P. (1987): «La delimitación del género "ensayo"», *Los géneros ensayísticos en el siglo XX*, Madrid: Taurus, 100-110.
- BERARDINELLI, A. (2002): *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venècia: Marsilio.
- CHEVALIER, T. (ed.) (1997): *Encyclopedia of the Essay*, Londres / Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers.
- CHILLÓN, A. (1993): *Literatura i periodisme: periodisme literari i literatura periodística en el temps de la post-ficció*, València / Alacant / Castelló: Universitat de València / Publicacions de la Universitat d'Alacant / Publicacions de la Universitat Jaume I.
- CHILLÓN, A. (1999): *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*, Bellaterra / Castelló de la Plana / València: Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona / Publicacions de la Universitat Jaume I / Publicacions de la Universitat de València.
- CLERC, T. (2001): *Les écrits personnels*, París: Hachette.
- FERRE, V. (2015): «Aspects de l'essai: références comparatistes, enjeux théoriques», Journée d'étude de la SFLGC (Société française de littérature générale et comparée): «*Inspirations méditerranéennes*»: *aspects de l'essai au XXe siècle*, Paris: Hal. Archives-Ouvertes.fr, 12 pàgines, <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01183509/document>>, [09/05/2017].
- FUSTER, J. (1964): «Pròleg», en Carner, J., *Les bonhomies*, Barcelona: AC, 7-15.
- FUSTER, J. (1968a): *Examen de consciència*, Barcelona: Edicions 62.
- FUSTER, J. (1968b): «Una tassa de te, un piano, uns tancs, uns dubtes...», *Serra d'Or*, 108, 49.
- FUSTER, J. (1969): «Joan Oliver, periodista», *Serra d'Or*, 121, 50-52.
- FUSTER, J. (1975): *Obres Completes, IV. Assaigs, 1*, Barcelona: Edicions 62.
- FUSTER, J. (1980): «Recuerdo para el abuelo Montaigne», *Jano*, 415, 156.
- FUSTER, J. (1981): «Michel de Montaigne. Una vieja, afable, corrosiva compañía», *La Vanguardia*, 11-1-1981, 5.
- FUSTER, J. (1984): *Causar-se d'esperar. El món de cada dia*, Barcelona: Edicions 62 / Orbis.
- FUSTER, J. (2002): *Obra completa. Volum primer. Poesia, aforismes, diari, vinyetes i dibuixos*, Barcelona / València: Edicions 62 / Diputació de Barcelona / Publicacions de la Universitat de València.
- GARCÍA BERRIO, A. i HUERTA, J. (1992): «Los géneros didáctico-ensayísticos», en *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid: Cátedra, 218-230.
- GLAUDES, P. i LOUETTE, J.-F. (1999): *L'Essai*, París: Hachette.
- GÓMEZ CALDERÓN, B. (2004): «De la intellectio a la elocutio: un modelo de anàlisi retòrica para la columna personal», *Revista Latina de Comunicación Social*, 57, <<http://www.ull.es/publicaciones/latina/20040257gomez.htm>>, [09/02/2014].
- GÓMEZ-MARTÍNEZ, J. L. (1992): *Teoría del ensayo*, Mèxic: UNAM. [1a ed. 1981, Salamanca: Universitat de Salamanca].
- GOMIS, L. (1989): *Teoría dels gèneres periodístics*, Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- GREGORI, C. (2011): *Anotacions al marge. Els aforismes de Joan Fuster*, València: Publicacions de la Universitat de València.
- LEÓN GROSS, T. (1996): *El artículo de opinión*, Barcelona: Ariel.
- LÓPEZ-PAMPLÓ, G. (2015): *L'assaig català en l'època postmoderna: funció social i especificitat estètica*, tesi doctoral, València: Universitat de València, <http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/49959/Tesi_Goncal_LopezPamplo.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, [02/05/2017].
- MAESTRE, A. (2006): *Humor i persuasió: l'obra periodística de Quim Monzó*, Alacant: Universitat d'Alacant.
- MARTÍN VIVALDI, G. (1981): *Géneros periodísticos*, Madrid: Paraninfo [1a ed. 1973].
- MARTÍNEZ ALBERTOS, J. L. (2001): *Curso General de Redacción Periodística*, Madrid: Paraninfo / Thomson Learning. [1a ed. 1983].
- MONTAIGNE, M. (2011): *Assaigs. Llibre primer*, Barcelona: Edicions 62 [1a ed. 2006, Barcelona: Proa].

- MONTAIGNE, M. (2012): *Assaigs. Llibre tercer*, Barcelona: Edicions 62 [1a ed. 2008, Barcelona: Proa].
- MORÁN TORRES, E. (1988): *Géneros del periodismo de opinión*, Pamplona: Universidad de Navarra.
- NARVAEZ, M. (2000): *À la découverte des genres littéraires*, París: Ellipses.
- ORTÍN, M. (1996): *La prosa literària de Josep Carner*, Barcelona: Quaderns Crema.
- SANTAMARÍA, L. (1990): *El comentario periodístico*, Madrid: Paraninfo.
- SANTAMARÍA, L. i CASALS, M. J. (2000): *La opinión periodística. Argumentos y géneros para la persuasión*, Madrid: Fragua.

LETRAS DE
CELULOIDE: UNA
LECTURA DE
5 METROS DE
POEMAS DE CARLOS
OQUENDO DE AMAT

Agustina Ibañez

Universidad Nacional de Mar del Plata-CELEHIS-CONICET



Resumen || En plena experimentación, exaltación de avances técnicos e indagación en torno al movimiento, aparece en el año 1927 en Lima, Perú, *5 metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat (1905-1936), un poemario que exhibe un novedoso trabajo experimental que conduce a repensar la densidad textual a la luz de las transformaciones y los descubrimientos maquínicos que tuvieron lugar durante el siglo XIX y comienzos del XX. El siguiente trabajo aborda el texto oquendiano atendiendo a las posibles relaciones entre escritura y discurso cinematográfico. Se ahonda en aquellos procedimientos que permiten transponer la experiencia cinematográfico-temporal al papel y a la palabra.

Palabras clave || Carlos Oquendo de Amat | Poesía peruana | Cine | Literatura

Abstract || In 1927, during a time of rich experimentation, exaltation of technical advances, and inquiry about the movement, *5 metros de poemas* by Carlos Oquendo de Amat (1905-1936) was published in Lima. The poetry book supposes a new experimentation, leading to rethink textual density in the light of the new technologies of the nineteenth and early twentieth centuries. This paper addresses the possible relationships between writing and cinematographic discourse in Oquendo's text, and delves into procedures that allow *5 metros de poemas* to jump from the cinematic-temporal experience to the written word.

Keywords || Carlos Oquendo de Amat | Peruvian poetry | Cinema | Literature

Resum || En plena experimentació, exaltació de progressos tècnics i indagació en relació al moviment, apareix a l'any 1927 en Lima, Perú, *5 metros de poemas*, de Carlos Oquendo de Amat (1905-1936), un poemari que exhibeix un nou treball experimental que condueix a repensar la densitat textual partint de les transformacions i els descobriments maquínicos que van tindre lloc durant el segle XIX i principis del XX. El següent treball aborda el text oquendià atenent a les possibles relacions entre l'escriptura i el discurs cinematogràfic. S'aprofundeix en aquells procediments que permeten transposar l'experiència cinemàtico-temporal al paper i a la paraula.

Paraules clau || Carlos Oquendo de Amat | Poesia peruana | Cine | Literatura

0. Escena preliminar

Bajo la forma de un pliegue de papel, en pleno auge de las vanguardias latinoamericanas del siglo xx¹, aparece por primera vez en el año 1927 en Lima, Perú, el poemario *5 metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat (1905-1936), un poeta que podríamos describir, tomando las palabras de Mario Vargas Llosa, como «un hechicero consumado, un brujo de la palabra, un osado arquitecto de imágenes, un fulgurante explotador del sueño, un creador cabal y empeinado» (1990: 176). Asimismo, y centrándonos en el texto, debemos añadir que Oquendo nos expone ante una palabra *anfibia* (Paz, 1992: 12). Es decir, una voz que afirma su existencia en el intersticio abierto entre dos lenguajes: el visual y el verbal, transformando el espacio poético en una amalgama discursiva, una composición «que tiende a combinar los recursos de la poesía y la plástica especulando sobre su poder de exaltación recíproca» (Breton, 1977: 166). A partir de aquí, y en tanto lugar de fusión, el poema se entiende como una *cosa otra*: una palabra-imagen que «se contempla y, al mismo tiempo, se lee» (Paz, 1992: 12). Sin embargo, yendo más allá de estas observaciones preliminares, resulta insoslayable señalar que el trabajo experimental² que exhibe *5 metros de poemas* conduce a repensar la densidad textual a la luz de los avances técnicos y la indagación en torno al movimiento tan en auge durante el siglo xix y comienzos del xx³. En este sentido, y no solo por el contexto de producción sino por su materialidad, el poemario oquendiano se configura como una mostración y una incursión en técnicas que conducen a la palabra, pero también a la obra literaria, tal como afirma Miriam Gárate, a «operar como los modernos aparatos de producción y reproducción de imágenes técnicas. Operar con ellos» (2012: 72). En efecto, y concordando con la propuesta de Mirko Lauer, se levanta como un síntoma de la relación de las vanguardias peruanas con la máquina y la tecnología, al punto de incorporar principios de intención mecánica en la construcción de su propio cuerpo textual (2003:11-16).

Dicho esto, y con el propósito de aquilatar la hipótesis de este trabajo, corresponde afirmar que el libro —término que utilizamos como recurso provisorio— no es un mero conjunto de poemas sino la sumatoria, el *montaje* (Aumont et.al, 1996: 53) de diversos fragmentos compuestos por hojas en blanco, intermedios, palabras, anuncios publicitarios, etc. que se extienden y despliegan de manera lineal en una cinta de casi cinco metros de papel⁴. Su estructura flexible y su organización en cuadros encadenados llevan a sostener que estamos ante una tira fotográfica convirtiendo, así, la cinta de papel en celuloide. A partir de esta simulación y esta ambivalencia, los fragmentos devienen *fotogramas*⁵ (Aumont et.al, 1996: 19); la palabra, imagen; los poemas, movimiento. Oquendo de Amat

NOTAS

1 | «La lírica de vanguardia renueva el lenguaje y los fines de la poesía tradicional [...]. La nueva poesía desecha el uso racional del lenguaje, la sintaxis lógica, [...] dando primacía al ejercicio continuado de la imaginación, a las imágenes insólitas y visionarias, al asintactismo, a la nueva disposición tipográfica, a efectos visuales y a una forma discontinua y fragmentada que hace de la simultaneidad el principio constructivo esencial» (Verani, 1990:10).

2 | Trabajo con la palabra, el silencio y el espacio poético que recuerda la práctica escritural de Stéphane Mallarmé (1842-1898) en *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897).

3 | Como señala Edmundo Paz-Soldán, «las primeras décadas del siglo XX marcan un continuo acercamiento en las relaciones entre literatura y tecnología. El desarrollo de la fotografía, [...] el fonógrafo, [...] amenazaron el privilegio representacional de la escritura y transformaron lo que era considerada una práctica artesanal en una técnica» (2002:153)

4 | En este punto, resulta interesante lo que señala José Luis Ayala: «No es verdad que Oquendo de Amat haya concebido que la edición de su libro tuviera “forma de acordeón” [...]. El poeta antes de entregar a *Minerva* sus textos originales, explicó varias veces lo que quería: es decir un libro-filmes, en otras palabras, la edición de sus poemas en celuloide» (1998: 157).

5 | Se entiende por fotograma a cada una de las imágenes fijas, dispuestas en serie sobre una película transparente, que componen un film. (Aumont et al., 1996: 19).

nos presenta un híbrido, un texto *pliegue*⁶ (Derrida, 1975) que es poemas-publicidad-fragmentos-film. Por consiguiente, y como efecto de su hibridez, nosotros, lectores, también acaecemos *otro* y nos tornamos multifacéticos. Junto a él, devenimos *anfíbio* (Paz, 1993): lector/espectador/observador/ojo/cámara. Y es en este sobrevenir que el poeta transforma y complejiza dichos elementos puesto que el lector/observador/espectador/ojo/cámara al tiempo que acontece *otro* va extrayéndose de su pasividad⁷ junto a un texto/poemario/fragmentos/film que ingresa, a partir de este juego de devenires, en una potencial actividad afirmando así, un modo *otro* de lectura⁸. En última instancia, lector y página se requieren mutuamente para entrar en esa travesía incesante ya que, para que la hoja escrita produzca el efecto óptico, necesita de un *otro* capaz de producir dicha dinámica. Somos nosotros, lectores/espectadores, los que actualizamos, en la medida que entramos en movimiento, ese traslado que ocurre en un tiempo/espacio que nos es ajeno y externo: el papel. A partir de aquí, la palabra poética moviliza nuestro cuerpo, nos hace operar como si fuésemos un aparato técnico (Gárate, 2012): leemos en infinitas direcciones, nos acercamos y alejamos frente a las palabras-objetos. En definitiva, somos estimulados a percibir una palabra-imagen fragmentada, enlazada y yuxtapuesta que muestra y (re)construye la heterogenidad y la modernidad del período de publicación del poemario.

Esta escueta presentación de *5 metros de poemas* permite plantear algunos de los interrogantes que suscita el enfrentamiento del crítico con la palabra oquendiana: ¿cómo leer un texto que se presenta como un híbrido? ¿Cómo estudiar una obra que es al mismo tiempo literaria, cinematográfica, visual, móvil? En todo caso, ¿ante qué clase de texto estamos? Por lo expuesto, podríamos sostener que el poemario de Oquendo escapa a todo tipo de clasificación binaria. En rigor, no es ni cinematográfico ni literario sino dos, una multiplicidad que se lee en y desde la coexistencia, un texto-pliegue que se retuerce, expande y acumula de manera incesante provocando la afirmación de una lectura simultánea e infinita que promoverá el estallido del sentido. A partir de aquí, deviene *máquina*⁹ (Deleuze y Guattari, 1985), un sistema de conexiones múltiples, un *rizoma*¹⁰ (Deleuze y Guattari, 1988) en el que cualquier punto puede ser conectado con otro activando como tejido, en palabras de Gilles Deleuze y Félix Guattari, «la conjunción “y...y...y”» (1988: 29). De esta manera, *5 metros de poemas* se levanta como un verdadero *poema acéntrico* (Oquendo de Amat, 1927: 13), un texto en tránsito que ingresa y sale de lo fílmico a lo textual, a lo visual, a lo pictórico. Es decir, y volviendo a la advertencia de lectura que se nos da al comienzo del poemario, un poema-fruta sin punto interior que se transforma en una auténtica *madriguera* (Deleuze y Guattari, 1988), un espacio laberíntico de múltiples entradas en el que cualquier nudo de desplazamiento se conecta con otro ramificándose hasta el

NOTAS

6 | Propongo utilizar la noción de *pliegue* (Derrida, 1975) en lugar de *libro-acordeón* (Harmuth, 2000; Sánchez, 2009; Thays, 2005) para hacer referencia al poemario de Oquendo de Amat porque considero que describirlo con el término *acordeón* implica reducir el texto y la práctica escritural al discurso musical asumiendo, por consiguiente, la presencia exacerbada de dicho lenguaje en él. Deduzco que la noción de *pliegue* (Derrida, 1975) resulta más productiva para el abordaje del poemario en tanto permite dar cuenta del estallido del sentido y de su imposibilidad de clasificación dentro de una lógica binaria. La noción derrideana de *pliegue* «aparece asociada al espacio del *entre* como un lugar que no existe [...], espacio de intervalo que se opone a toda clasificación regida por oposiciones binarias. [...] es el lugar de la *diseminación* que no explota el horizonte semántico de las palabras sino que las hace estallar» (Jara, 2008: 41).

7 | Me refiero tanto a una estaticidad/pasividad física y corporal como, siguiendo a Roland Barthes, a la resistencia a entrar en juego con el texto. Es decir, ser un consumidor y no un productor textual (2013: 75-115).

8 | Una lectura *paragramática*, relacional, simultánea que «exige una reunión no sintética de ambos textos» (Kristeva, 1981: 68).

9 | Cabe recordar que para Deleuze y Guattari, tal como lo desarrollan en *El anti-Edipo* (1985) y en *Mil mesetas* (1988), la máquina se distingue de lo mecánico. Es decir, mientras lo mecánico se encuentra cerrado sobre sí mismo y mantiene relaciones codificadas con los flujos exteriores; las máquinas

infinito. En consecuencia, las palabras adquieren dinamismo, fluyen en el espacio obligándonos a realizar una lectura *paragramática* (Kristeva, 1981: 66) en la que a partir de conexiones móviles y helicoidales podemos leer múltiples voces y sentidos.

En esta oportunidad, y si bien sería interesante ahondar en todos los aspectos mencionados, por motivos de espacio, abordaremos solo algunos de ellos: en rigor, aquellos que permiten en *5 metros de poemas* transponer la experiencia cinematográfica y temporal del cinematógrafo al papel. Para ello, nos detendremos a analizar, en primer lugar, la estructura plegable del texto para luego abordar, en tan solo algunos fotogramas, las técnicas y la experimentación con el lenguaje. Todas ellas, estrategias que abren no solo las puertas de un juego gráfico-visual sino la travesía de los caudales cinematográficos de la palabra.

1. La estructura del texto: un viaje fílmico

5 metros de poemas se inicia con una ilustración¹¹ en blanco y negro (véase imagen I) semejante a un fotograma de presentación de créditos de una película ortocromática¹² que revela una notoria vastedad compositiva. En efecto, al trazar una línea vertical segmentando la imagen en partes iguales notamos una gran concentración de palabras y números en el lado izquierdo frente a una amplia aglomeración de rostros en el sector derecho. Asimismo, advertimos que muy próximo al vértice izquierdo superior confluyen dos líneas diagonales a partir de las cuales se instala, en la imagen, el fondo negro. Más allá de la acumulación, nuestros ojos son redirigidos hacia ese punto que abre (o cierra) en el dibujo la percepción visual de máxima oscuridad. Semejante a las vías del tren o al cordón de una carretera, el trazo negro invita al lector/espectador a transitarlo con la vista provocando que la mirada se pierda en el infinito y la profundidad. A partir de la instalación de la perspectiva, el nombre del texto se fragmenta y se amolda al espacio abierto por las transversales. Se inscribe en un orden piramidal marcando, cual letrero de autopista, la distancia y la materia a recorrer: «cinco metros de poemas».



Imagen I: Portada de *5 metros de poemas*. (Oquendo de Amat, 1980: 1)

NOTAS

constituyen un *phylum* (linaje, sucesión por filiación), se engendran en forma recíproca, se eliminan, haciendo aparecer nuevas líneas de potencialidad (Guattari y Rolnik, 1995: 369).

10 | «En un rizoma [...] cada rasgo no remite necesariamente a un rasgo lingüístico: eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan en él con formas de codificación muy diversas [...] poniendo en juego no solo regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estados de cosas» (Deleuze y Guattari, 1988: 13).

11 | La ilustración fue diseñada, tal como lo señala José Luis Ayala, por Emilio Goyburu con linóleo, buriles y grabados (1998: 155).

12 | Tipo de película en blanco y negro que no es sensible a ciertos colores del espectro de luz. Predominó hasta 1926. Luego, se utilizó un tipo de película pancromática (Benet, 1999: 191).

Ahora bien, al avanzar en el texto, descubrimos que la inscripción que se nos presenta como título es, además, un fragmento del último verso del poema «Réclam» incluido en el poemario: «compro para la luna 5 metros de poemas» (Oquendo de Amat, 1980: 8). Descubierta esto, resulta imposible leer uno sin el otro. En efecto, y si en un principio habíamos señalado a los poemas como el material del cual estaban hechos los metros a transitar; ahora, además, y a partir de la presencia del verbo *compro*, adquieren un valor de intercambio. Se transforman en el boleto que hace posible el acceso y la ruta de viaje pero también, en un objeto de consumo¹³. De este modo, cual imagen de un film, la palabra se convierte en el medio de locomoción capaz de activar el trance, la ensoñación y el desplazamiento pero, además, y a partir de la solicitud de una lectura *paragramática* (Kristeva, 1981), en un lugar de yuxtaposición que estimula la circulación y nos lleva a entrar y salir de un espacio/fotograma/código, a otro. En otras palabras, un rizoma textual que nos transforma en lectores nómadas.

Para desarrollar con mayor profundidad esto último es necesario analizar los dibujos de la tapa que abre el poemario. En rigor, al prestar atención a los rostros presentes en ella notamos que, semejantes a las máscaras con las cuales se identifica el teatro, dos de ellos se dirigen hacia el frente, hacia el lector/espectador, mientras que los otros, ubicados de perfil, miran hacia la izquierda como meros pasajeros deseosos de cruzar o deambular por el camino negro. Al igual que el título del texto, sus cuerpos aparecen fragmentados: manos, caras, perfiles; enfrentándonos, en términos de Jacques Lacan, a la *fantasía del cuerpo fragmentado* (1984) y, en consecuencia, a la imposibilidad de estructuración subjetiva¹⁴. No obstante, y teniendo en cuenta la reducción del cuerpo humano a la mera presentación de cabezas/rostros, podríamos pensar en la supremacía de la razón y la preeminencia de lo visual; en la desintegración que provoca la gran ciudad moderna; en los efectos ópticos de los avances técnicos e incluso, dada la fuerte impronta cinematográfica del texto, en el fraccionamiento de la imagen en la pantalla del cine. Desde esta perspectiva, la tapa/fotograma se levanta, al igual que la imagen fílmica, como «una ventana abierta al mundo» (Aumont, et. al. 1996: 24), un campo de acción limitado en su extensión por el *cuadro*¹⁵ (Aumont, et. al. 1996: 21). Entendida así, la ubicación de los rostros cerca de los márgenes apela a un diálogo entre lo que cinematográficamente se conoce como *campo* y *fuera de campo*¹⁶. Es decir, una relación entre texto/imagen/fotograma y lector/observador/espectador pero, además, entre espacio presente y ausente, palabra y silencio, afuera y adentro. En definitiva, será el lector/observador/espectador quien, a partir de un trabajo productivo, complete el texto/imagen/fotograma haciendo visible lo invisible. En consecuencia, la tapa/espacio fílmico se amplía hasta incluirnos no solo como colaboradores y productores de los fragmentos ausentes

NOTAS

13 | En este punto, cabe mencionar la relación que Rosa Núñez Pacheco (2006) establece entre el verso oquendiano que sirve como título del poemario y *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) de Oliverio Girondo, hecho que, por cierto, «da cuenta del proceso cultural incluyente, heterogéneo y sobre todo descentralizado que constituyó la vanguardia latinoamericana» (Puñales-Alpizar, 2012).

14 | «El estadio del espejo es un drama cuyo impulso interno se precipita de la insuficiencia a la anticipación y que, para el sujeto [...] urde las fantasías que se suceden desde una imagen fragmentada del cuerpo hasta una forma que llamaremos ortopédica en su totalidad [...] que va a marcar con su estructura rígida todo su desarrollo mental» (Lacan, 1984: 90).

15 | Se entiende por *cuadro* a los límites de una imagen (Aumont et al., 1996: 19).

16 | El *campo* es definido como el espacio contenido en el interior de un cuadro (Aumont et al., 1996: 21). Por su parte, el *fuera de campo* es «el conjunto de elementos [...] que aún no estando incluidos en el campo, sin embargo le son asignados imaginariamente, por el espectador, a través de cualquier medio» (1996: 24).

sino como participantes o nuevos rostros/caras/pasajeros de esa ruta. Somos incitados a movernos; a deambular entre el campo y el fuera de campo; a ir y venir de lo textual a lo visual, a lo fílmico; a operar, en síntesis, como lectores *anfíbios* (Paz, 1992).

Atendiendo a la estructura textual, nos encontramos con una numerosa cantidad de hojas plisadas sobre sí mismas que, extendidas en el espacio, semejan una película fotográfica. A partir de aquí, la imagen y el título que abren el poemario adquieren volumen. Somos expuestos ante una condensación espacial pero, también, y al igual que en un film, ante una aglomeración temporal. Somos convidados a recorrer una porción de espacio (cinco metros) pero, además, a transitar un tiempo activado, este último, por el ritmo de nuestra lectura, dinámica que, por cierto, a partir de la cuarta hoja del poemario estará sujeta a la siguiente advertencia: «abra el libro como quien pela una fruta» (Oquendo de Amat, 1980: 4). Nuestro viaje/lectura es equiparado, pues, con una acción cotidiana que implica, a su vez, un movimiento específico: girar, rodar. La solicitud es clara: debemos desenrollar las hojas gajo por gajo al igual que una cáscara o un rollo fílmico que se despliega a medida que movemos nuestros ojos/manos/cuchillos sobre ella. Por su estructura, el libro deviene film pero, también, y por medio de dicho pacto lúdico, alimento y, como tal, debe ser consumido, masticado. Somos obligados a entrar en acción: hacer rodar la máquina, girar la rueda, transitar por el texto, leer/mirar la cáscara. Accedemos a la actividad propuesta y nos convertimos en sujetos/lectores activos (Barthes, 2013) dentro de la práctica de lectura/escritura. De este modo, pelamos el libro y en el correr descubrimos que no hay centro, que las cáscaras/hojas se extienden en el espacio formando una cinta de papel y que una vez extraídas no queda más que el espacio vacío, el silencio, la nada. Volvemos, entonces, a la superficie de cada *gajo* que hemos ido deshilvanando y hallamos un enjambre de palabras y blancos que, debido a la falta de puntuación y al casi inexistente uso de mayúsculas, adquiere una velocidad vertiginosa similar a la sintaxis fílmica en la que a una palabra-imagen le sigue otra palabra-imagen de manera ininterrumpida. Y es a partir de ese momento que devenimos cinematógrafo. Nos transformamos en el instrumento capaz de captar las palabras-imágenes grabadas en la cinta. Como en un *travelling*¹⁷ (Aumont et al., 1996: 38), nuestro lente/ojo se mueve por cada fotograma, materialidad que reafirma la heterogeneidad, la fragmentación y la brevedad de las primeras vistas cinematográficas¹⁸ que ya nos anticipaba la tapa de apertura del poemario pero, además, la hibridez de un mundo que se debate entre la modernidad, los avances técnicos y la naturaleza. Por las rutas del poemario cruzamos paisajes naturales, campos, aldeanas, madres y amores, cuartos de espejos, manicomios, carteles luminosos, actores, publicidades y grandes urbes. Cual cinéfilos, nos preparamos «para ver por el ojo de la cerradura» (Urbina, 1896:

NOTAS

17 | Se entiende por *travelling* al «desplazamiento de la base de la cámara en el que eje de la toma de vistas permanece paralelo en una misma dirección» (Aumont et al., 1996: 38)

18 | Entre ellas se podrían mencionar: *Salida de la fábrica de los hermanos Lumière* (1895), *El regador regado* (1895), *La llegada del tren* (1895).

53) hasta que nuestro viaje/lectura es interrumpido por una hoja en blanco con un gran letrero que, ubicado en diagonal y precipitándose hacia el ángulo derecho inferior, anuncia: «intermedio».

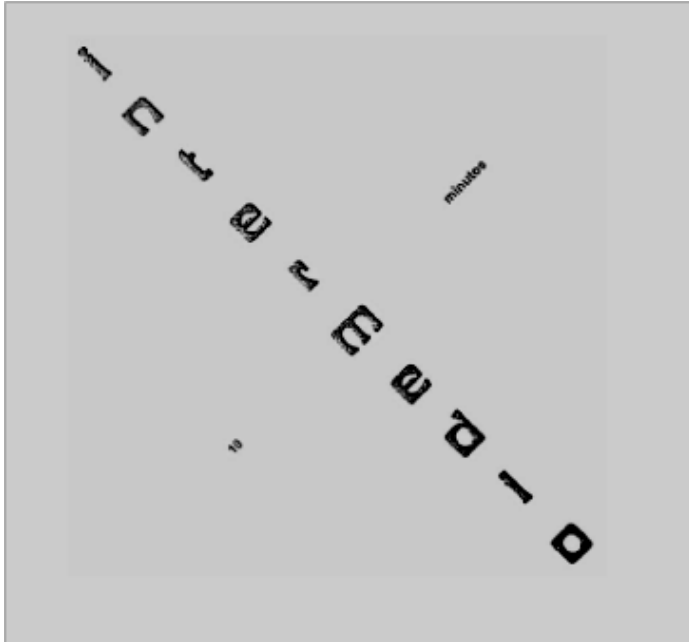


Imagen II: «Intermedio». (Oquendo de Amat, 1980: 9)

Atravesado a este, y formando una cruz semejante a la señal de tránsito que anuncia el cruce de un ferrocarril, aparece la siguiente inscripción: «10 minutos». El pliegue/poemario/libro/film, al igual que en las antiguas proyecciones o espectáculos teatrales, nos invita paródicamente a una pausa. Asimismo, el anuncio marca una división temporal del poemario. Por un lado, los poemas/fotogramas fechados en 1923; por otro, los de 1925¹⁹. Nos vemos obligados a detener nuestra lectura, a saltar en el tiempo y el espacio, a no avanzar, a salir de la sala. Sin embargo, desplegamos las hojas como si *5 metros de poemas* nos permitiese, de algún modo, quebrar las convenciones, manipular/acelerar/detener el tiempo, seguir viajando.

Por lo expuesto hasta aquí, la estructura plegable del poemario podría entenderse como la estrategia capaz de transponer la experiencia cinemática y temporal del cinematógrafo al papel. Sin embargo, al detenernos en cada uno de los fotogramas, advertimos que dicho recurso no es el único que explota el texto. Al movernos de la forma al contenido textual y al fragmento, notamos que *5 metros de poemas* se presenta como un sistema de conexiones múltiples que trasciende la linealidad de la estructura de libro/film que hemos señalado. En otras palabras, al movimiento impuesto de izquierda a derecha por el formato plegable y filmico se suma

NOTAS

19 | Tal como señala María Teresa Sánchez, esta división sirve «no solo como una delgada línea que separa esas dos caras del espejo sino que, además, plantea otras dicotomías, ya que juega a mezclar realidades y géneros distintos» (2009: 104).

la cinética del espacio poético en sí mismo. Es decir, la ilusión óptica de movimiento que construye cada fotograma en su interior como si Oquendo de Amat intentara reproducir en la hoja escrita la experiencia de lo que Gilles Deleuze, pensando en el cine, denominó *imagen-movimiento*, es decir, «un corte móvil, y no un corte inmóvil + movimiento abstracto» (1984:15). La pregunta que surge, en tal caso, es ¿cómo logra Oquendo, más allá del formato del texto, transponer la experiencia cinemática al papel? ¿Cómo consigue, en definitiva, otorgarle movilidad a ese espacio, en principio, inmóvil? En *5 metros de poemas*, esto se logra a partir del juego y la libre experimentación con el material del lenguaje incluyendo, de forma alternada, una exploración de las siguientes técnicas que abren no solo las puertas de un juego gráfico-visual sino la travesía de los caudales cinemáticos de la palabra:

- Espacialización. Afirmación del blanco y el silencio.
- Estallido de la direccionalidad textual. Juegos caligramáticos.
- Presencia de distintas tipografías.
- Uso de mayúsculas y minúsculas fuera de la normativa.
- Mezcla de diversos tamaños de letras.
- Ausencia de puntuación
- Personificación, metáfora, comparación y sinestesia como técnicas de montaje.
- Alternancia de diversos tiempos verbales

Ahora bien, más allá de resultar operativo el desmembramiento de dichos procedimientos, es preciso señalar que estas estrategias deben entenderse como prácticas simultáneas puestas al servicio de un mismo proyecto escritural: la representación del movimiento en la escritura. Por ello, se torna casi imposible, debido a su constante entrecruzamiento, hacer referencia de modo aislado a cada una de ellas. De ahí la necesidad de agruparlas para su análisis como *técnicas cinemáticas* incluyendo, bajo este nombre, a aquellos recursos que, operando en el nivel de la palabra y el espacio poéticos, instalan el movimiento como efecto óptico. Para su abordaje, analizaremos su funcionamiento en los siguientes fotogramas: «Réclam», «New» y «York», sin por ello dejar de hacer una breve mención, cuando fuere necesario, a algún otro texto incluido en el poemario.

2. Una poética del espacio: las técnicas cinemáticas

Al detenernos en el interior del fotograma «Réclam» (Oquendo de Amat, 1980: 8) (véase imagen III) notamos que a la sucesión espacio-temporal externa marcada por la estructura fílmica del texto se agrega, como en una especie de contrapunto, la afirmación de lo múltiple. En efecto, al recorrido de izquierda a derecha y de arriba-abajo se suma

la verticalidad, la diagonal, el revés. El sujeto poético se mueve cual cámara dentro del espacio abierto y limitado por los márgenes de la hoja obligándonos a nosotros, lectores, a realizar la misma travesía. A partir aquí devenimos, junto a él, instrumento óptico. Nuestro ojo, cual lente, es incitado a moverse por el poema/fotograma captando la heterogeneidad compositiva. Debemos absorber y procesar el estímulo de la hoja de papel. Precepto que atravesará, por cierto, la totalidad del poemario y cuya dinámica conducirá a una exploración de la comunicación visual de la palabra. Marcado, esto último, por la constante presencia de juegos caligramáticos que, a partir de la experimentación con el espacio, promoverán el estallido de sentido²⁰. Ejemplo de ello es lo que ocurre con el enunciado «los perfumes abren albums» (Oquendo Amat, 1980: 8) en el cual, y a través de un pacto lúdico, leemos el contenido que denota la frase pero, también, una imagen álbum/libro/programa/pájaro que se actualiza y activa a partir de nuestra travesía visual. El caligrama ofrece, así, un simulacro del libro abierto, una representación de la imagen que las palabras refieren.

NOTAS

20 | A partir de aquí, y tal como sostienen Porfirio Mamani Macedo (2005) y Damaris Puñales-Alpizar (2012), se percibe la influencia de Apollinaire y sus *Caligramas* en el poemario oquendiano.

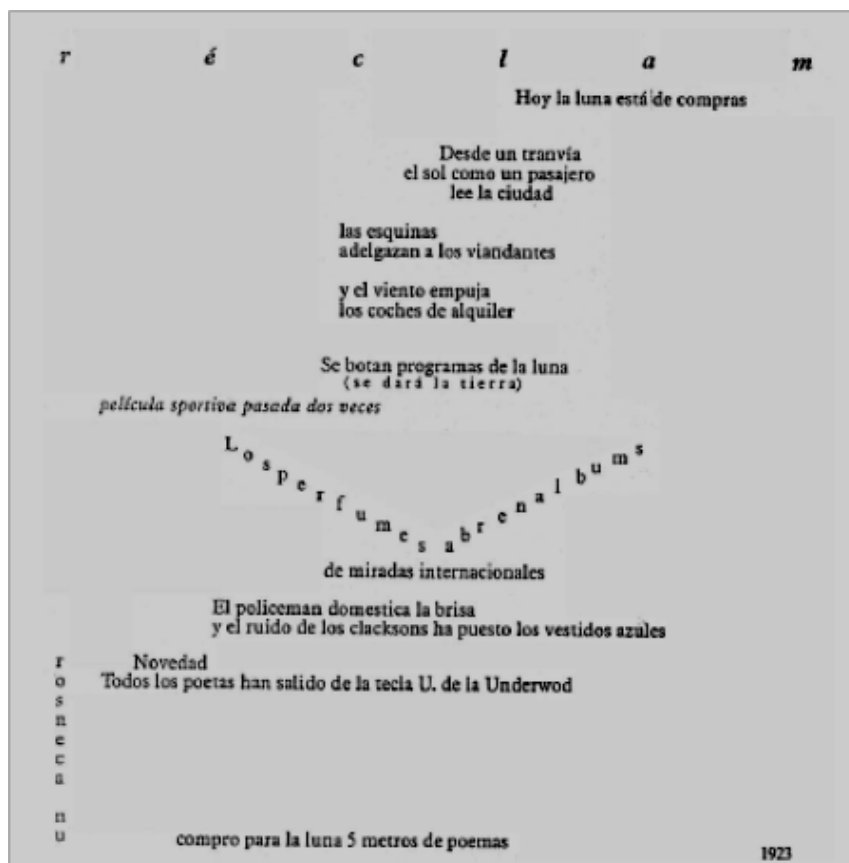


Imagen III: «Réclam» (Oquendo de Amat, 1980: 8)

De este modo, y a partir de un circuito que implica un descenso y un ascenso visual, Oquendo establece una ruptura con la lógica de lectura occidental proponiendo, en tanto somos llamados a leer/contemplar una palabra *anfibia* (Paz, 1993), la puesta en práctica

de una lectura yuxtapuesta. Salimos y entramos, entonces, de un código en otro: del visual al poético, al fílmico pero, además, del inglés («albums», «policeman»), al italiano («sportiva»), al español. A partir de aquí, la línea se multiplica, entra en movimiento y junto a ella la palabra, cadena significativa atada a la linealidad, se abre al infinito. Para ver esto con más detalle resulta operativo analizar el juego que se realiza en el mismo poema con el término «acensor»²¹ (véase vértice izquierdo inferior de la imagen III) en el que, a partir del desvío del orden de escritura convencional, somos invitados a activar un nuevo modo de leer. En efecto, la palabra se construye a medida que la recorremos estimulándonos a entrar en movimiento pero, además, a establecer una decodificación simultánea de imagen y texto. Pues, al sentido «aparato para trasladarse de un piso a otro» se suma, a partir de la disposición piramidal de las letras, la representación visual del objeto pero, también, la ejecución de la acción de subir/bajar impulsada por la lectura. Incluso, debido a la ubicación en el margen inferior izquierdo de la hoja, podríamos inferir que el elevador se encuentra estático en el último piso, listo para realizar un transporte vertical (de abajo hacia arriba) por los pisos del poema/fotograma, lo que, por cierto, afirma la posibilidad de una lectura infinita que fluye y refluye en sí misma. Este último aspecto se refuerza por las repeticiones de los términos «luna» y «comprar» en el primer y último verso pero, también, por la insistencia en un mismo campo semántico referido al consumo y a lo cinematográfico que recorre todo el poema, alentándonos a caer en una lectura zigzagueante por dichos puntos nodales y que, en consecuencia, nos permite observar cómo la exploración cinemática trasciende el mero juego caligramático y la estructura fílmica del texto. En rigor, y en paralelo a remitirnos a otros puntos internos, el último verso de «Réclam» —tal como hemos mencionado— reconduce al título del poemario, afirmando un tiempo cíclico que rompe con la idea de poema/fotograma como algo cerrado/limitado pero, también, con el formato de libro/film como una sucesión lineal continua. Sirven de ejemplo los poemas titulados «New» y «York» (Oquendo de Amat, 1980: 18-19) o «Film de los» y «Paisajes» (1980: 12-13). Todos ellos son textos que pueden ser leídos de forma independiente pero, también, como una única hoja doble. Es decir, como una asociación y/o una lecto-escritura continua extendida en el espacio activando la relación entre lo que, cinematográficamente, hemos definido como *campo* y *fuera de campo* (Aumont et al., 1996). A partir de aquí, y si bien el poemario puede ser leído página por página, de izquierda a derecha y de arriba-abajo, la presencia de diversas fuentes tipográficas, el uso no convencional de mayúsculas, la direccionalidad de la escritura y la convivencia de términos en distintos idiomas, van señalando potenciales rutas de acceso que anulan, por consiguiente, una lectura unidireccional. A esto se agrega, también, la preponderancia de construcciones que apelan a lo visual, tal como demuestran los siguientes fragmentos del poema

NOTAS

21 | Se reproduce el término «acensor» respetando la grafía del autor y la edición con la cual hemos trabajado (citada en la bibliografía).

Réclam: «Las esquinas/ adelgazan a los viandantes»; «el viento empuja/ los coches»; «Hoy la luna está de compras» (Oquendo de Amat, 1980: 8). Versos que, más allá de describir un determinado espacio, revelan una complejidad notoria en tanto en cuanto, a partir de personificaciones, el espacio y los objetos adquieren un dinamismo que trasciende la aparente inmovilidad de la hoja de papel. Asistimos, por lo tanto, a asociaciones inesperadas de elementos heterogéneos (naturaleza, aparatos técnicos, urbanización, consumo), a sorpresivas imágenes que, semejantes a una práctica creacionista²², explotan los sentidos. El pliegue/poemario/libro/film nos enfrenta, por lo tanto, con imágenes que, para el llamado lenguaje no-poético, carecen de existencia: «Lagos de tela restaurada que se abren como sombrillas» (Oquendo de Amat, 1980: 26), «elefantes con ojos de flor» (26), «árboles plantados en los lagos cuyo fruto es una estrella» (26), «Mañanita de cartón» (5). Sin embargo, y más allá de saber que «lo que el lenguaje poético enuncia no existe (para la lógica del habla) aceptamos el ser de ese no-ser» (Kristeva, 1981: 65) ubicando a la palabra en la pura simultaneidad; espacio de cruce, afirmación y negación²³ que anula la lógica del signo y que apela, para su recorrido, a una puesta en juego de todos los sentidos: vista, tacto, olfato, oído, gusto. Somos llamados, desde la palabra, a volvernos aparato técnico: sujetos sinestésicos. Por consiguiente, la palabra deviene *montaje*; se abre y estalla; enlaza fragmentos, lugares, rostros, cuerpos, objetos. Somos transportados a una ensoñación infinita que, al igual que en un film, nos instiga al éxtasis de convertirnos una y otra vez en observadores adánicos.

Podríamos sostener, en consecuencia, que la relación del poemario con el cinematógrafo no se agota en la mera reproducción de un formato fílmico ni en la incorporación del cine como motivo temático sino que el *montaje*, en tanto operatoria y técnica fílmica por excelencia, trasciende la estructura plegable del texto para penetrar en la construcción de la palabra poética en sí misma. Los recursos expresivos se convierten en la herramienta que posibilita trasladar el enlace de imágenes —trabajo técnico propio de las etapas de composición de un film— a la palabra y el papel, provocando que cada hoja/fotograma se levante como un verdadero *plano fílmico* (Benet Ferrando, 1999: 200). Traslación que, incluso, se potenciará a partir de la ausencia de signos de puntuación en todo el poemario y que provocará el engendramiento de un sintagma infinito que, al igual que la cinta de papel/celuloide, se desarrollará de manera incesante promoviendo que el vértigo y la celeridad se instalen en la hoja escrita. Los blancos textuales y las mayúsculas serán, así, los encargados de marcar las pausas/cortes, el ritmo y el tiempo de lectura adquiriendo, por esta razón, un estatuto semejante a la palabra escrita. Para ver esto último, detengámonos en la imagen IV que muestra un fragmento extraído del poema «York» (Oquendo de Amat, 1980: 19) en el que la cadena significativa aparece fragmentada

NOTAS

22 | Un poema creacionista «muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquier otra realidad que no sea la propia [...] Nada se le parece [...]; hace real lo que no existe [...]. Crea situaciones extraordinarias» (Huidobro, 1989: 307-315).

23 | Es decir, una práctica semiótica que abre un espacio fuera de la lógica racional haciendo posible la enunciación de la simultaneidad en la medida que es capaz de afirmar, siguiendo el planteo de Julia Kristeva, la convivencia de la existencia y la no existencia, del ser y del no-ser, de lo posible y lo imposible, de lo real y lo ficticio (1981: 65).

logrando un contrapunto entre espacio vacío y espacio lleno:

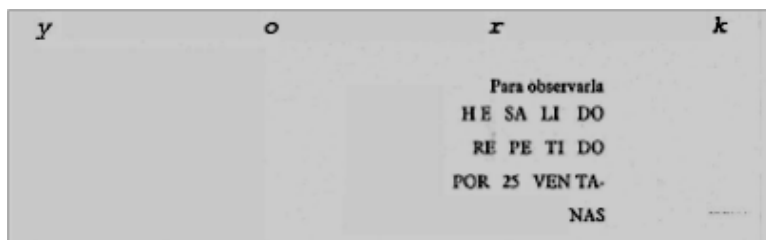


Imagen IV: Fragmento del poema «York» (Oquendo de Amat, 1980: 19).

Cual serie de fotogramas dispuestos uno tras otro o de imágenes captadas a través de la ventanilla de un tren, leemos: «HE SA LI DO/ RE PE TI DO/ POR 25 VEN TA-/ NAS» (1980: 19). Es decir, tres versos divididos en cuatro sílabas cuyos silencios marcan el compás y el movimiento de locomoción remitiéndonos, una vez más, a los cuerpos desmembrados y a la ruta negra de la tapa del poemario. La segmentación muestra el repetirse/refractarse/dividirse hasta el infinito que provocan los vidrios/espejos de la ciudad. No obstante, la disociación y el *montaje* (Aumont et al., 1996: 61) sucesivo de sílabas provoca la continuidad y nos permite leerlo de un tirón. Incluso, y teniendo en cuenta el juego con los diferentes tamaños de letras, podríamos hablar de un trabajo de *focalización* (Aumont et al., 1996: 42) sobre el espacio construido. En otras palabras, el uso sostenido de mayúsculas permite pensar que el sujeto poético dirige y centra su mirada, pero también la del lector, en un aspecto que desea resaltar y pasar a un primer plano. Como imágenes captadas con *zoom* (38), las letras se agrandan sobre la hoja de papel provocando que irrumpa la perspectiva y la profundidad en la hoja escrita. Claro ejemplo de ello es lo que ocurre en el poema «New» (véase imagen V) en el que los fragmentos en mayúscula redirigen nuestra mirada hacia los siguientes puntos: «CONEY ISLAND», «WALL STREET», «TIME IS MONEY», «CHARLESTON», «NADIE PODRA TENER MAS DE 30 AÑOS» o «RODOLFO VALENTINO HACE CRECER EL CABELLO» (Oquendo de Amat, 1980: 18).



Imagen V: «New» (Oquendo de Amat, 1980: 18).

La página escrita nos invita a pasear cual transeúntes por un espacio que se configura como un conglomerado de fragmentos. Nuestros ojos rebotan en los nodos que configuran la gran metrópoli: música, dinero, cine, diversión. *New* es lo reciente pero, al mismo tiempo y en tanto título del poema/fotograma, un fragmento dentro del poemario. Además, y leído en relación con el texto siguiente, es el primer término que compone el nombre de una ciudad estadounidense: *New York*. La hoja escrita y el pliegue/libro/film se configuran, de este modo, como una verdadera feria de atracciones que nos instiga a recorrerla. Vagamos de un fotograma a otro; de Coney Island y sus parques de diversiones a Wall Street, los rascacielos y los centros financieros; los populares bailes estadounidenses de los años 20 (Charleston); las estrellas de Hollywood (Rodolfo Valentino) y el cine mudo (George Walsh y Mary Pickford); la naturaleza (lluvia, brisa, árboles). Cual reloj de pie o letrero luminoso emerge, ubicada en el centro, la conocida expresión de Benjamín Franklin «TIME IS MONEY»²⁴. La médula del poema es, al igual que en las grandes urbes, el tiempo, el dinero, el trabajo. Alrededor de ella brotan, semejando la imagen de un reloj, el resto de las inscripciones. La ciudad es captada como una acumulación de elementos dispares (teléfonos, el piso de un edificio, la lluvia, los árboles, las máquinas de escribir) como si el

NOTAS

24 | Intertexto que instala la yuxtaposición y la coexistencia en la palabra. Es decir, en ella leemos dos discursos: el de Benjamín Franklin pero, además, el nuevo sentido que le otorga el poema oquendiano.

sujeto poético, con la intención de asir lo que observa, realizara *planos detalle*²⁵ (Benet Ferrando, 1999: 211) limitando el encuadre a un fragmento del espacio captado. Asimismo, y al prestar atención a cada una de dichas construcciones, sobresale el uso de formas verbales en presente²⁶. Esto marca, por un lado, el momento en el que suceden los acontecimientos pero, también, un devenir cámara/ ojo del sujeto poético que busca reproducir el instante en el aquí y ahora que lo aprehende, ubicándonos, una vez más, en la pura simultaneidad. En virtud de ello, momento de enunciación y tiempo de registro de los hechos se yuxtaponen transformando al lector en un espectador/observador privilegiado de los hechos, suceso que, en definitiva, llevará al sujeto poético/cámara y al lector/espectador a compartir el «escenario» presentado en un tiempo que se actualiza a partir de la lectura/escritura. Paralelo a esto, nos encontramos con tiempos verbales en futuro²⁷, situación que conduce a pensar, si aceptamos la escritura/poema/fotograma como un plano fílmico, en la apertura de varias escenas dentro de un mismo cuadro. En otras palabras, y concentrándonos en el poema *New*, tendríamos lo siguiente: por un lado, una escena A, marcada por el uso de verbos en presente que funcionaría como un marco descriptivo²⁸ similar a un *plano general*²⁹ de un paisaje/entorno; y, por otro, una escena B que abriría el espacio de un acontecer impreciso radicado en y desde el futuro. Al igual que en la escena de un film, el poema se constituye como un *plano-secuencia*³⁰, una unidad dramática que en su interior «puede contener el equivalente de varios acontecimientos (es decir, un encadenamiento, una serie de diversos acontecimientos distintos)» (Aumont et al., 1996: 43). De este modo, observamos cómo la simultaneidad es construida afirmando una nueva concepción temporal: la (co)existencia. Leemos/procesamos, entonces, una imagen que al mismo tiempo es presente y futuro, estática y móvil. A partir de aquí, y como efecto de esta multiplicidad temporal, sujeto poético/lector/espectador asisten a una (a)temporalidad, entendida esta última no como negación sino, más bien, como una apertura de un nuevo tiempo en el que pasado/presente/futuro son concebidos desde y como coexistencia.

3. Reflexiones finales

El recorrido trazado permite plantear algunas reflexiones finales. Por un lado, sostener que la presencia de lo cinematográfico en *5 metros de poemas* trasciende la mera estructura formal y temática para penetrar la palabra y el espacio poéticos transformando el poemario en un auténtico *pliegue* (Derrida, 1975), un texto en tránsito *entre* y *hacia* lo textual, lo visual, lo poético. Por otro, que la convocatoria de lo fílmico, puesto en funcionamiento en diversos niveles textuales, está al servicio de la búsqueda de una transposición del movimiento

NOTAS

25 | «Plano que nos sitúa ante un detalle [...]. La fascinación por los detalles [...] tiene sus orígenes en los primeros tiempos del cine, [...] hay una fascinación en captar con la cámara aquello a lo que el ojo no puede acceder» (Benet Ferrando, 1999: 211).

26 | Sirven como ejemplo los siguientes fragmentos: «El tráfico/ *escribe*/ una carta de novia», «La lluvia *es*/ una moneda de afeitar», «*son* ramos de flores todos los policías», «Los teléfonos *son* depósitos de licor», «La brisa *dobla* los tallos» (Oquendo de Amat, 1980: 18).

27 | Ilustran lo dicho los siguientes pasajes: «Los árboles *romperán* sus amarras», «nadie *podrá* tener más de 30 años» (Oquendo de Amat, 1980: 18).

28 | Hecho que se acentúa por la insistente práctica de definición ejercida en los versos citados y que luego va a recorrer todo el poemario, bajo la repetición de la estructura del tipo X es Y.

29 | «Plano en el cual se puede observar un espacio amplio, [...] sirve para localizar el marco donde se desarrollará la acción, cumpliendo una función descriptiva» (Benet, 1999: 203-204).

30 | «Unidad dramática resuelta en un solo plano; pero que en su interior puede contener muchos segmentos analizables por separado» (Benet Ferrando, 1999: 200).

en la hoja de papel incitando el engendramiento de una palabra cinemática, es decir, una palabra en la que subyace una sintaxis fílmica para producir/construir una impresión de movimiento. Esto último lo logra por la tridimensionalidad y la estructura plegable del poemario pero, también, por los juegos caligramáticos, la explosión del espacio poético, la direccionalidad de la lecto-escritura, la multiplicidad temporal, la ausencia de puntuación, la intertextualidad y la yuxtaposición propuesta por los recursos expresivos. En síntesis, una palabra-móvil que nos conduce a nosotros, espectadores-lectores, a entrar, junto a ella, en movimiento. A partir de aquí, y teniendo en cuenta los derroteros de este trabajo, en la escritura de Oquendo de Amat hay una intención latente de *habitacionalidad* (Heidegger, 1994) del movimiento a partir y a través de la palabra. En otras palabras, y si coincidimos con Heidegger en que el *habitar* es un modo de existencia³¹, *5 metros de poemas* —en la medida que nos invita a residir y a ejecutar el movimiento— nos propone tomar la modalidad de esa exterioridad. Junto a la palabra acontecemos, también, cinemá(ticos), sujetos *anfíbios*, lectores nómadas entre las letras de celuloide.

NOTAS

31 | «El modo como tú eres, yo soy, la manera según la cual los hombres somos en la tierra es el *Buan*, el habitar» (Heidegger, 1994: 2).

Bibliografía citada

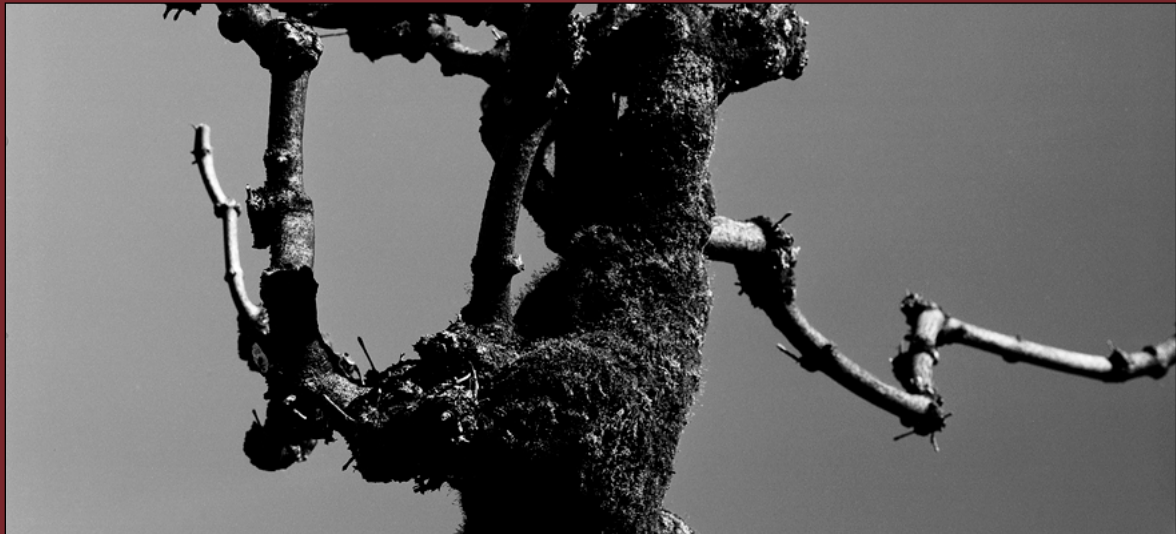
- AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M. y VERNET, M. (1996): *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. España: Paidós.
- AYALA, J. L. (1988): *Carlos Oquendo de Amat. Cien metros de biografía, crítica y poesía de un poeta vanguardista itinerante. De la subversión semántica a la utopía social*, Lima: Editorial Horizonte.
- BARTHES, R. (2013): «De la obra al texto» en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Buenos Aires: Paidós, 75-115.
- BENET FERRANDO, V. (1999): *Un siglo en sombras. Introducción a la historia y a la estética del cine*, Valencia: Ediciones de la Mirada.
- BRETON, A. (1977): *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*. Barcelona: Barral Editores.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1985): *El anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1988): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-textos.
- DELEUZE, G. (1984): *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona: Paidós.
- DERRIDA, J. (1975): *La diseminación*, Madrid: Fundamentos.
- GÁRATE, M. (2012): «Películas de papel/crónicas de celuloide. Acerca de João do Rio, Alcatara Machado y Alberto Cavalcanti» en Bongers, W. (ed.), *Prismas del cine en América Latina*, Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 65-90.
- GAUDREAU, A. (2007): «Del cine primitivo a la cinematografía – atracción», *Revista Secuencias. Revista de Historia del cine*, 26, 10-28.
- GUATTARI, F. y ROLNIK, S. (1995): *Micropolítica: Cartografías del deseo*, Buenos Aires: La marca.
- HARMUTH, S. (2000): «Poesía del metro corriente: 5 metros de poemas, de Carlos Oquendo de Amat» en Gunia, I et ál (eds.), *La modernidad revis(it)ada: literatura y cultura latinoamericanas de los siglos XIX y XX*, Berlín: Ed. Tranvía-Sur, 271-284.
- HEIDEGGER, M. (1994): «Construir, habitar, pensar» en *Conferencias y artículos*, Barcelona: Ediciones del Serbal.
- HUIDOBRO, V. (1989): «Non serviam» en Navarrete Orta, L. (ed.), *Obra selecta*. Caracas: Editorial Ayacucho, 291-292.
- JARA, S. (2008): «Itinerario hacia la teoría literaria posmoderna. Sobre lo impensado del sujeto y el lenguaje» en Piña, Cristina (ed.), *Literatura y (pos)modernidad*, Buenos Aires: Biblos, 13-50.
- KRISTEVA, J. (1981): *Semiótica 2*, Madrid: Espiral/Fundamentos.
- LACAN, J. (1984): *Escritos I*, México: Siglo XXI.
- LAUER, M. (2003): *Musa mecánica. Máquinas y poesía en la vanguardia peruana*, Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- MAMANI MACEDO, P. (2005): «La vanguardia en la poesía peruana: Cinco metros de poemas de Carlos Oquendo de Amat, y Trilce de César Vallejo», en *Les modèles et leur circulation en Amérique Latine: 9° Colloque international du CRICCAL, Paris, 4-5-6 novembre 2004*, número especial de la revista *América – Cahiers du CRICCAL*, vol. 1, 33, 317-324.
- NÚÑEZ PACHECO, R. (2006): «Cinema Poesía: un visionario llamado Carlos Oquendo de Amat». Proyecto Patrimonio, [05/07/2017] <<http://www.letras.mysite.com/av261006.htm>>
- OQUENDO DE AMAT, C. (1980): *Cinco metros de poemas*, Lima: Ediciones Copé.
- PAZ-SOLDÁN, E. (2002): «Vanguardia e imaginario cinematográfico: Vicente Huidobro y la novela film», *Revista Iberoamericana*, vol. LXVIII, 198 (enero-marzo), 153-163.
- PAZ, O. (1992): «Poemas mudos y objetos parlantes (André Breton)», *Revista Vuelta*, vol. 16, 182 (enero), 12-14.
- PUÑALES-ALPIZAR, D. (2012): «Espectáculo y compromiso: estrategias vanguardistas en César Vallejo y Carlos Oquendo de Amat», *Revista Teatro*, 24, 91-109.

- SÁNCHEZ, M. T. (2009): «Dualidad y perspectivismo en *5 metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat», *Revista Isla flotante*, año 1, 1, 99-112.
- THAYS, I. (2005): «Las formas del caleidoscopio. La literatura peruana en el siglo xx», *Revista Este País*, 117 (diciembre), 3-12.
- URBINA, L. [1896] (1996): «El cinematógrafo» en Miquel, Ángel (ed.), *El nacimiento de una pasión. Luis G. Urbina, primer cronista del cine mexicano*, México: Universidad Pedagógica Nacional. 53-58.
- VARGAS LLOSA, M. (1990): «La literatura es fuego» en *Contra viento y Marea*, Barcelona: Seix Barral, vol. I, 76-181.
- VERANI, H. (1990): *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, México: Fondo de Cultura Económica.

TERESA WILMS MONTT: LA VISCERALIDAD COMO ACTIVISMO

Cecilia Macón

Universidad de Buenos Aires



Resumen || Es usual señalar que el debate sobre las emociones como parte de la acción política solo pasó a formar parte del feminismo en los últimos años. Sin embargo, es notoria la referencia en la literatura feminista de la primera ola al espacio de lo íntimo en términos de una colisión de emociones profundamente política que puede ser definida en términos de «visceralidad». El presente trabajo se enmarca en un proyecto que tiene como objetivo final señalar el modo en que la transmisión de los afectos formó parte fundamental de la constitución del feminismo. Este artículo se ocupa de analizar la producción de la escritora chilena Teresa Wilms Montt, muy particularmente su primera obra, *Inquietudes sentimentales* (1917). No se trata meramente de argumentar la presencia de la dimensión emocional, sino de indagar en la especificidad de ese momento de su escritura donde la categoría de «intimidad» se torna central a la hora de establecer principios feministas. Son las características de su recorrido —donde entran en colisión las emociones más diversas— y el vínculo que establece con las luchas políticas del feminismo de corte anarquista las que abren la posibilidad de entender esta etapa, dando cuenta de la constitución de una geografía afectiva para el activismo. Una geografía marcada, centralmente por el desafío a «estructuras del sentir» patriarcales a través de intervenciones que sacan a la luz el papel político de la visceralidad en tanto acción.

Palabras clave || Wilms Montt | Visceralidad | Feminism | Afectos | Activismo

Abstract || It is often said that the debate on emotions as political action has only become an essential part of feminism in the last years. However, in the first wave of feminist literature there are plenty of references to the sphere of the intimate in terms of a deeply political collision of affects which can be characterized in terms of “viscerality”. This paper is part of a project that aims to discuss the ways in which the transmission of affects was crucial for the constitution of feminism. In this context, it analyzes writings by Chilean Teresa Wilms Montt, and particularly her first book *Inquietudes sentimentales* (1917). Rather than merely note the presence of an emotional dimension, my interest is to delve into this moment of her writing, when “intimacy” became key to establish feminist principles. The main features of her itinerary—in which many emotions collided—and the links established with the political struggle of anarchist feminism, open up a possibility to understand this early stage of activism, through the constitution of an affective geography for activism. A geography framed by a challenge to patriarchal “structures of feeling” by means of interventions that express the political role of the visceral action.

Keywords || Wilms Montt | Visceral | Feminism | Affect | Activism

Resum || És usual assenyalar que el debat sobre les emocions com a part de l'acció política tan sols va passar a formar part del feminisme en els darrers anys. No obstant això, és notòria la referència en la literatura feminista de la primera onada a l'espai de l'íntim en termes de col·lisió d'emocions profundament política que pot ser definida com a «visceralitat». El present treball s'emmarca en un projecte que té com a objectiu final assenyalar la manera en què la transmissió dels afectes va formar part fonamental de la constitució del feminisme. Aquest article s'ocupa d'analitzar la producció de l'escriptora xilena Teresa Wilms Montt, molt particularment de la seua primera obra, *Inquietudes sentimentales* (1917). No es tracta merament d'argumentar la presència de la dimensió emocional, sinó d'indagar en l'especificitat d'aquest moment de la seua escriptura on la categoria «d'intimitat» es torna central a l'hora d'establir principis feministes. Són les característiques del seu recorregut —on entren en col·lisió les emocions més diverses— i el vincle que estableix en les lluites polítiques del feminisme de tipus anarquista les que obren la possibilitat d'entendre aquesta etapa, donant compte de la constitució d'una geografia afectiva per a l'activisme. Una geografia marcada centralment pel desafiament a «estructures del sentir» patriarcales a través d'intervencions que visibilitzen el paper polític de la visceralitat com acció.

Paraules clau || Wilms Montt | Visceralitat | Feminisme | Afectes | Activisme

0. Introducción¹

«Cuando quisieron encerrarme, busqué libertad.
Cuando me amaban sin amor, yo di más amor.
Cuando trataron de callarme, grité. Cuando me golpearon, contesté».
(Wilms Montt, 2014: 46-48)

Estas palabras escritas por la poeta chilena Teresa Wilms Montt (1891-1921) en 1918 obligan en una primera escucha a recordar que el activismo feminista —aún antes de que existiera tal término o ante la ausencia de una militancia formal como es el caso de nuestra escritora— se construyó alrededor de una tensión central insistente: la que se abre entre la razón asociada a lo público y la supuesta locura femenina construida a través del desborde emocional, merecedora de la reclusión en el orden de lo privado. A partir de aquellas palabras es inevitable también evocar estudios fundacionales como *The Madwoman in the Attic* de Susan M. Gilbert y Susan Gubar (1979) o *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830–1980* (1981) de Elaine Showalter, donde se estudian en detalle el modo en que la irrupción subversiva de la voz de las escritoras mujeres construyó su espacio a través de un tono emocional único. La evocación de figuras contradictorias —madre, bruja, monstruo, diosa— en la construcción de lo femenino (Gilbert y Gubar, 2000: 2140) establece un arco de estereotipos revisitados por muchas de las propias escritoras más allá de la mera inversión literal. De hecho, el despliegue de los mecanismos de subversión del orden patriarcal se produce, como veremos en nuestro caso, en términos de la introducción de una matriz afectiva alternativa destinada a disolver el patrón sobre el que justamente se constituyen aquellos estereotipos.

Dice Wilms Montt en algunos de sus versos más citados:

Fui crucificada, muerta y sepultada, por mi familia y la sociedad.
Nací cien años antes que tú sin embargo te veo igual a mí.
Soy Teresa Wilms Montt, y no soy apta para señoritas. (Wilms Montt, 2014: 1226)

Es en estos como en otros versos donde queda en evidencia el modo en que estas instancias fundacionales del feminismo dan cuenta del papel centralmente político que tiene la dimensión afectiva² en su despliegue: ante una serie de intentos ejecutados por su familia y la sociedad por disolver su propia presencia perturbadora, Wilms Montt responde con la provocación de buscar cómplices en lectoras que desprecien ser identificadas como «señoritas» reproductoras del estereotipo dócil. Es más, entiendo —y este es el eje central del presente trabajo— que en estas instancias germinales del feminismo queda en evidencia que el activismo y la escritura feministas —si es que son dos cosas distintas— necesitan desarmar una «estructura

NOTAS

1 | Para la realización de este trabajo resultaron fundamentales las sugerencias y comentarios de Constanza Ceresa, Silvina Cormick, Alejandra Costamagna, Laura Cucchi y Macarena Urzúa. Agradezco también el debate generado a partir de la lectura de una versión previa en el Congreso Chile Transatlántico, realizado en Santiago de Chile en agosto de 2016.

2 | En este artículo utilizo indistintamente las nociones de «emoción», «pasión» y «afecto». Soy consciente de las diferencias conceptuales que conlleva cada una de estas palabras, pero se trata de distinciones que no alteran el eje central de este texto. Es necesario sin embargo aclarar que mientras «pasión» es una opción actualmente descartada por entender la cuestión en términos de mera pasividad, a partir de las teorizaciones de Brian Massumi muchos investigadores (Gould, Ahmed) señalan que, mientras que los afectos son desestructurados, auténticos y no lingüísticos, las emociones son la expresión de tales afectos atravesados por la dimensión cultural y la lingüística (Macón, 2013). Sin embargo, esta distinción terminológica — que implica importantes desafíos metodológicos— no resulta siempre trasladada a la discusión de los debates específicos. Entiendo que la noción de «visceralidad» saca a la luz claramente el vínculo con la dimensión corporal, incorporado a la discusión gracias al debate alrededor de la idea de «afecto» generado por el llamado «giro afectivo». Es que si bien la filosofía política se ha ocupado extensamente de discutir el rol público de las emociones —Hobbes, Spinoza, Smith— y las teorías de género se han venido dedicando también a la cuestión desde su propia perspectiva —basta recordar

del sentir» patriarcal —en tanto matriz emocional de la experiencia histórica de una época³— sostenida en la adjudicación de emociones específicas a las mujeres y la expulsión al orden de lo intratable —brujas, monstruos— en los casos en que se rechaza tal adecuación. A cambio, el feminismo busca refundar otros múltiples órdenes del sentir contingentes, contradictorios, desafiantes donde lo que prima es una dimensión visceral capaz de sacar a la luz la relación central entre afectos y cuerpos refigurando aquella supuesta monstruosidad: se trata entonces de disolver la estructura del sentir patriarcal para así presentar una de carácter radicalmente distinto. Donde, además, se ejecuta con consistencia una operación política consciente de que desmontar un orden político para instituir otro obliga a discutir su dimensión emocional y así formular una de carácter alternativo. Y es allí, en ese elemento puntual pero esclarecedor, donde la escritura anárquica de Wilms Montt se torna esencial. Desde una periferia que es geográfica, pero también política y personal, las palabras de la escritora chilena ayudan, tal como argumento a continuación, a esclarecer ese momento clave en la constitución de una perspectiva de género.

1. Teresa y su inquietud sentimental

Es seguramente un lugar común señalar que el debate sobre los afectos en términos de su papel agenciador y no meramente en tanto una dimensión a obturar en tren de destacar la racionalidad femenina, solo pasó a formar parte del feminismo en los últimos años, particularmente como efecto de la llamada «tercera ola». Al respecto basta recordar las ya clásicas reconstrucciones llevadas a cabo por Raia Prokhovnik en *Rational Woman* (1999) y por Susan Mendus en *Feminism and Emotion* (2000) donde se da cuenta de la lucha política por romper la dicotomía patriarcal entre mujer y razón y hacer a un lado el argumento de la opresión de género sostenido en la supuesta emocionalidad femenina. Este camino tendiente a señalar un interés reciente del feminismo en la complejización de la dimensión afectiva es, tal vez a su pesar, una suerte de autolegitimación insistente que suele apelar a la retórica de la excepcionalidad del presente en tren de buscar miradas atentas. Efectivamente, la interpretación de, por ejemplo, los textos de Mary Wollstonecraft en tanto refractarios al rol de las emociones —como reconstruyen las canónicas lecturas de Barbara Taylor— no es más que un modo de expresar una narrativa progresiva del feminismo (Hemmings, 2011)⁴ destinada, tal como ha analizado brillantemente Hemmings (2011), a culminar en este tiempo presente que encarna el análisis certero de, entre otras cuestiones, la dimensión afectiva. Sin embargo, es notoria la referencia en la literatura feminista de la primera ola o incluso en lo que podríamos llamar ciertas precursoras asistemáticas y hasta

NOTAS

los trabajos de Nussbaum, Mouffe o Young—, lo cierto es que el giro producido en los últimos años ha redefinido su objeto al caracterizar los afectos primordialmente en términos de una instancia donde la distinción entre razones y pasiones se disuelve y donde cuerpo y mente son pensados como una unidad. Así, Hardt señala que «los afectos se refieren tanto al cuerpo como a la mente, involucran tanto a las pasiones como a las acciones» (2007: 34-37) haciendo que «la perspectiva de los afectos, nos fuerce constantemente a dar cuenta del problema de la relación entre mente y cuerpo con el supuesto de que sus poderes constantemente corresponden de algún modo» (43-44, 46-49). Cabe aclarar que, sin bien en gran parte de la literatura dedicada a la cuestión se utiliza la idea de afecto en singular —como en el caso de Brennan o Massumi—, lo cierto es que en otras discusiones —Michael Hardt— se opta por el plural, una alternativa que, no solo acentúa su diversidad, sino que además en la lengua español evita su asociación exclusiva a la mera expresión positiva de los afectos. En relación a la delimitación detallada de cada una de estas nociones y al despliegue del giro afectivo, véase Macón (2013). Para una reconstrucción histórica, véase Dixon (2012).

3 | Me refiero aquí al ya clásico concepto desplegado por Raymond Williams para dar cuenta de la matriz emocional de la experiencia histórica de una época. Existen, por cierto, «estructuras del sentir» que actúan en tensión con la cultura dominante en términos de tensión, desplazamiento, latencia. Véase Williams (1977: 157).

4 | He discutido puntualmente estas cuestiones en Macón (2017a).

marginales o «primitivas» como Wilms Montt —para usar la expresión de Eric Hobsbawm—, al espacio de lo íntimo en tanto una colisión de emociones que resulta, sin duda, profundamente política por sus características disruptivas. Una colisión expresada en términos tales que obliga a señalar la centralidad de la dimensión «visceral» del feminismo en sus primeras etapas como parte esencial de sus modos de intervención. De hecho, el presente trabajo se enmarca en un proyecto que tiene como objetivo final refutar aquella hipótesis progresiva de la historia del feminismo, tomando como punto de partida el modo en que la transmisión del afecto (Brennan, 2004)⁵ formó parte fundamental de la constitución del feminismo en América Latina a partir de los debates alrededor de la intimidad generados en otras latitudes sobre los que volcó toda su capacidad resignificante, sea en tanto reflexión o como activismo.

Puntualmente, en el desarrollo de este artículo, me centro en analizar la producción de la escritora chilena Teresa Wilms Montt, muy particularmente su primera obra *Inquietudes sentimentales* publicada en Argentina en 1917 durante su primer viaje a Buenos Aires —ciudad donde se editará toda su obra—. Se trata de un momento revulsivo en el que el feminismo latinoamericano estaba en proceso de constitución en términos de lo que Rosenwein llama «comunidades emocionales» (Rosenwein, 2007: 27)⁶, en tanto comunidades creadas por las emociones, que distaron de ocultar la colisión de afectos que las conformaban. Por el contrario, creo que esta etapa se caracteriza justamente por sacar a la luz mapas afectivos en tensión que, teniendo en cuenta el rol asignado a la dimensión corporal, pueden ser entendidos más en términos de visceralidad que de meras emociones: sea la rabia (Wilson 2015: 5), la inquietud o la melancolía, el amor o el odio, la visceralidad refiere a «la experiencia de sentimientos o respuestas afectivas altamente mediadas por el cuerpo que se manifiestan a través de reacciones emotivas y corporales» (Torotici 2014: 407). No se trata solo entonces de argumentar la presencia de la dimensión afectiva en estas producciones —operación que puede ser generada sobre cualquier artefacto cultural—, sino de indagar en la especificidad de ese momento de la escritura de Wilms Montt —anterior a sus viajes a España y Francia—, cuando la categoría de «intimidad» se torna central a la hora de establecer principios feministas en diálogo de alguna manera con los desarrollos de corte fundamentalmente anarquista. Son las características del recorrido de Wilms Montt, donde entran en colisión los afectos más diversos, estableciéndose un vínculo complejo con las luchas políticas del feminismo libertario —que no se aviene estrictamente a ser llamado feminismo—, las que abren la posibilidad de entender esta etapa temprana del movimiento al margen de las lecturas lineales que interpretan la intimidad como mero refugio en plena contradicción con la vida pública. De lo

NOTAS

5 | Teresa Brennan ha desplegado un argumento central en torno al rol que cumple el afecto —en tanto emoción abrumadora— a la hora de constituir un salir de sí a partir de la circulación de energía afectiva. Se trata de entender la transmisión del afecto en términos de una experiencia que excede la meramente individual (Brennan 2004: 4 y ss.).

6 | Una comunidad es, de acuerdo a Rosenwein, un grupo de personas con una apuesta común en términos de valores y objetivos que ponen en funcionamiento un determinado rango de términos emocionales que los hace distinguirse de otras comunidades: son las familias, las congregaciones religiosas, los vecinos, los gremios, las escuelas vistas desde un punto de vista que intenta indagar en sus sistemas de sentimientos (2007: 25).

que se trata aquí es de dar cuenta de un caso representativo de la constitución de una geografía afectiva para el diverso arco del activismo feminista latinoamericano en un momento en el que ya no resultaba anómalo que una mujer fuera escritora (Gilbert y Gubart, 2000: 93). Un momento, además, en el que la ruptura subversiva de esos límites a través de ejecución de la alteración del orden afectivo se sostuvo en la irrupción de la imagen de la «mujer prisionera» bajo la exigencia de autonomía (Gilbert y Gubart, 2000: 58), una ruptura expresada por Wilms Montt en términos de, justamente, «inquietudes sentimentales».

Recordemos que Teresa Wilms Montt llega por primera vez a la Argentina en 1916, después de haber tenido acceso en Chile a los debates y a las luchas de los trabajadores de corte anarquista, muy particularmente en su paso por Iquique, ciudad donde publica sus primeras intervenciones públicas y donde traba relación con el libertario Víctor Domingo Silva. Allí es también donde conoce a la feminista española Belén de Sárraga —con la que incluso compartió hospedaje— que había llegado a Chile para dar una serie de conferencias de alto impacto. Se trata de un acercamiento al anarquismo que, como en muchos otros casos, se cruza con la adhesión a la masonería y al espiritismo. Como es sabido es en compañía del poeta Vicente Huidobro que llega a Buenos Aires tras escapar de la reclusión en un convento donde había sido encerrada por su familia. Es él entonces quien la integra a los círculos intelectuales porteños de la época, marcados, justamente en 1916, por el ascenso al poder del radical Hipólito Yrigoyen, primera ruptura con el orden conservador imperante hasta entonces. En ese contexto se acerca al núcleo constituido alrededor de la ecléctica revista *Nosotros*, compuesto entre otros por sus fundadores, Alfredo Bianchi y Roberto Giusti, pero también por Leopoldo Lugones, José Ingenieros y Alejandro Korn. Es precisamente en la editorial *Nosotros* donde Wilms Montt publica *Inquietudes sentimentales*, su primer libro. Resulta necesario recordar que es también en esos años cuando el feminismo argentino de raigambre anarquista cobra un impulso especial. En el marco de los reclamos por el sufragio femenino, el anarquismo⁷ —principalmente a través de su periódico *La voz de la mujer* fundado en 1896 y extinguido un año después— excede en sus demandas esta exigencia para involucrar la dimensión entendida como privada: sustancialmente el control de la natalidad (Barrancos, 2007: 123), la libertad sexual (Barrancos, 2007: 132) y la asociación del matrimonio con la opresión. Así, guiadas por el lema «Ni Dios, ni patrón, ni marido» el anarcofeminismo arrasó con las barreras entre lo íntimo y lo público de manera visceral. Recordemos además que el feminismo de corte anarquista —que es al que Teresa accedió en primera instancia y que tuvo un rol clave en el Cono Sur— se asienta sobre un orden revulsivo donde la ironía y el insulto (Bacci y Fernández Cordero, 2006/7: 194) son

NOTAS

7 | Es importante recordar que, dentro de este movimiento, las tensiones entre anarquismo y feminismo no resultaron menores. Al respecto, véase Molynaux (1986).

centrales. Donde, claramente, las exigencias de moderación de los afectos femeninos, son insistentemente devastadas. Esta afirmación no implica que el feminismo de corte liberal haya sido ajeno a la introducción del debate en torno a la dimensión afectiva a la hora de objetar la opresión femenina —basta recordar los textos de Susan Anthony o de Elizabeth Cady Stanton en el caso norteamericano o de Elvira V. López en el argentino—, sino que entendemos que esa estrategia revulsiva propia del anarquismo es expresada a través de un cuestionamiento al orden afectivo patriarcal de tal frontalidad que resultó incluso el germen de sus disputas con el anarquismo masculino.

Si Teresa accede a los círculos de la élite porteña con los que compartía en algunos casos un origen de clase alta, también encontró en la expresión y el ejercicio de su sexualidad un camino para barrer con estereotipos patriarcales. El hilo del planteo de Wilms Montt implica justamente sacar a la luz el rol político de la intimidad para derribar la lógica patriarcal. Ya a fines del siglo XIX algunas anarquistas habían planteado temas como el amor libre, el divorcio y las denuncias de violencia familiar, que cobrarían relieve público décadas más tarde. Es que la concepción del patriarcado como sistema opresivo no refiere necesariamente a una dicotomía entre varones privilegiados y mujeres infelices, sino justamente a un régimen de control social que implica la adjudicación de ciertos afectos supuestamente positivos y moderados a las mujeres⁸. Anticipando el lema «lo personal es político» desplegado por las feministas en la década del sesenta, se exige aquí la disolución de esos límites apelando sustancialmente a la dimensión afectiva.

En el marco de estas discusiones, ciertamente el «maternalismo» con su inevitable referencia a la esfera afectiva cumplía un papel central a la hora de reclamar derechos: el argumento de que alegar el rol de las madres como primeras educadoras —tanto en lo emocional como en lo intelectual— era el camino central a la hora de exigir el acceso a la educación y al sufragio (Barrancos, 2007: 127) fue ciertamente eficaz. Pero el camino elegido por Wilms Montt no es precisamente la persuasión. Más bien se trata de cuestionar un orden afectivo que no ha logrado más que reproducir estereotipos.

Es en este contexto que me gustaría presentar aquí un breve y embrionario análisis del primer texto de Teresa. Allí, como veremos a continuación, se pone en evidencia una concepción notablemente disruptiva del amor, como paradigma de una emoción considerada positiva y contemporizadora. De hecho, la lectura que propongo aquí se enmarca en una hipótesis más general: los primeros momentos del feminismo se sustentan, no en un reclamo por hacer a un lado la identificación de las mujeres como seres emocionales y por ello irracionales e incapaces, sino en uno aún más revulsivo: desarmar el

NOTAS

8 | La distinción entre afectos positivos y negativos se origina en la perspectiva estoica que destaca el papel de los afectos positivos y suaves en contraste con las perturbaciones del alma. Años después esta distinción fue retomada sistemáticamente por Silvan Tomkins en términos de afectos que impulsan la acción y aquellos que la obturan. Para una reconstrucción de esta diferencia véase Dixon (2012).

modo en que son pensados los afectos en su potencialidad política aboliendo la distinción entre lo público y lo privado y haciendo de la visceralidad un aspecto clave de la política.

2. Amor y crueldad

Es notable constatar que a lo largo de un texto que, como *Inquietudes sentimentales*, pone ciertamente en primer plano la dimensión afectiva alterando cualquier estereotipo que se pueda tener sobre la lógica de su funcionamiento, hay un par de pasajes que resultan clave en términos del modo en que el sufrimiento individual es introducido como punto de partida para la constitución de una comunidad afectiva. Dice Wilms Montt:

No soy feliz ni podría serlo; porque,
entonces, no sería hermana de los
miserables; porque no tendría el alma
ilimitada de indulgencia. (Wilms Montt, 2015: 170-171)

Si enmudeciera el globo terrestre y dejara de
rodar por los espacios, la fuerza de mi dolor
lo haría reanimarse, como se reanimaría el
lago muerto, si desembocara en él un río. (Wilms Montt, 2015: 302-303)

El sufrimiento, si bien como veremos refiere también a una dimensión individual, resulta impuesto por la hermandad, por un registro arrollador de lo colectivo. Incluso, por la posibilidad de que el dolor propio reanime lo muerto en el otro. Hay infelicidad obligada por la presencia perturbadora y potenciadora de lo ajeno, pero siempre superpuesta a una experiencia radicalmente individual del dolor. En sus palabras:

Si lloro mis lágrimas se congelan. Ya saben
ellas que nadie vendrá a enjugarlas. Si
desespero, yo sola me consuelo,
imponiéndome tiránica voluntad. (Wilms Montt, 2015: 110-111)

Aquí, el dolor une y separa a la vez, aísla y comunica. Es que es ese mismo dolor el que funciona en Wilms Montt como punto de partida para la empatía en tanto posible generadora de un espacio de activismo compartido, pero también de conflictos más o menos latentes. Tal como señala Pitts-Taylor (2016: 93) la instancia de corporización compartida originada en la exhibición del dolor como algo que nos enlaza contiene la tensión entre lo común y lo que nos diferencia del otro: es el pedido o la recepción de la empatía como consuelo, pero también como posible enfrentamiento generador de soledad. Estos fragmentos de los poemas de Wills Montt expresan justamente ese rol clave para el dolor encarnado en el cuerpo: es constituir lo común y lo propio borrando las distinciones, pero también

exacerbándolas. Sin embargo, no se trata de una excepcionalidad que señala meramente al sufrimiento en su rol tensionante. De hecho, el amor también implica un punto de partida para salir de lo individual mientras a la vez impulsa un movimiento hacia lo propio. Dice Wilms Montt:

Apareciste, y hubo en mi alma un estallido
de vida; se abrieron todas mis flores
interiores y cantó el ave de los días festivos. (Wilms Montt, 2015: 116)

Anuarí, tú que encarnas solo en ojos todo lo
que yo soñé, todo lo que yo hubiera podido amar.
En el corazón de la noche me daré a ti, con la
beatitud que un artista se entrega a su obra,
y con el entusiasmo agradecido con que
aquella se entregaría a quien la creara. (Wilms Montt, 2015: 294-296)

El amor es entonces lo que saca del ensimismamiento, de la fractura que supone la mera introspección, pero también lo que hunde en la soledad como resultado de la falta de respuesta. Así, los límites entre lo íntimo y lo público —cuestionada centralmente en la constitución del feminismo— se reconfiguran continuamente, sin por ello abolir diferencias que se tornan contingentes.

Es importante notar que no se trata solo de exponer el modo en que amor y sufrimiento conectan y dividen a la vez lo propio y lo ajeno, sino que además una de las operaciones centrales del texto consiste en presentar afectos considerados positivos⁹ junto a los llamados negativos en una suerte de enredo que los vuelve indistinguibles: hay un deseo abrumador, pero también su ausencia, hay sentimentalismo y tragedia. El modo en que Wilms Montt pone en escena esta superposición es ciertamente brutal. Me limito entonces a reproducir algunos párrafos clave:

[...] Escribo como pudiera reír o
llorar, y estas líneas encierran todo lo
espontáneo y sincero de mi alma. (Wilms Montt, 2015: 36-37)

Una campana impiadosa repite la hora y me
hace comprender que vivo, y me recuerda,
también, que sufro. (Wilms Montt 2015 40-41)

Nada tengo, nada quiero; mi cabeza
dolorida, enferma del extraño mal, se
abandona sobre la mesa, pesada como block de mármol. (Wilms Montt,
2015: 59-60)

Y vivo, porque es cobardía morir; y oculto
mis llantos porque el siglo no comprende
esos sentimentalismos histéricos. (Wilms Montt, 2015: 247-248)

¡Anuarí! ¡Mágico espíritu de mi vida!
Anuarí, dulzura ignota que te has dado a mí

NOTAS

9 | Véase nota.

en un rasgo de generosidad que te
agradeceré de hinojos.
Anuarí ¿por qué eres cruel? ¿No ves, acaso,
mi martirio? (Wilms Montt, 2015: 312-313)

NOTAS

10 | He discutido la noción
misma de «amor maternal» en
Macón (2017b).

Aquella superposición aparece también en estas líneas en relación con la exhibición de la experiencia del amor cuando excede el amor erótico, incluyendo una descripción del amor materno que dista aquí de poder ser asociada a cualquier estereotipo al estilo del maternalismo citado más arriba: es el deseo y la dicha, pero también el dolor y la tortura. La tensión entre afectos contradictorios en un área tan apegada a los estereotipos emocionales opresores como el amor maternal es tal vez una de las zonas de despliegue más revulsivas de los textos de Wilms Montt. En sus palabras:

Oigo risas de niños. Siento pasitos de seda
correr por la alfombra...
Todo es ilusión; no encuentro en parte
alguna la dicha.
¡Profundidad, profundidad! ¡Ahógate,
espíritu en las profundidades! ¡Corazón!
¡aprende a vivir; no te conmuevas!
¡Corazón! ¡Qué enorme es el precio de tus
grandezas! Pides el ser. Solo en el dolor
puedo saciar mi sed de infinito. ¡Dolor! Me
torturas, pero sin ti no podría vivir; se
helaría mi pensamiento, como piedra petrificada. (Wilms Montt, 2015:
298-301)

Wilms Montt ciertamente trastoca aquí la concepción puramente positiva del amor maternal¹⁰: hay ilusión y falta de dicha, pero también tortura y necesidad de que el corazón no se conmueva. De hecho, obliga a preguntarnos: ¿por qué resulta tan difícil aceptar que el amor no es necesariamente un sentimiento positivo, sino uno que también puede involucrar violencia y asimetría? ¿Es la idealización del amor una limitación para entenderlo no ya en términos de «puro amor», sino por el contrario como una experiencia compleja destinada a superponerse con un arco muy amplio de afectos?

Resulta inevitable aquí evocar el modo en que Judith Butler a través del análisis de dos textos hegelianos —«Amor» y «Fragmentos de un sistema»— da cuenta de las complejidades a veces indigeribles del amor presentes, por ejemplo, en los perturbadores versos de Wilms Montt: «cercanía» y «malestar» son descripciones con las que es necesario dar cuenta de un afecto fatalmente idealizado donde las evocaciones a la propiedad, el sacrificio (Butler, 2015: 95), vida, muerte, separación, inequidad, subordinación (104), hostilidad y melancolía se superponen continuamente. La naturaleza paradójica del amor queda aquí en evidencia. Aún si admitimos que el amor es una forma de unión entre pares (98-99), el debate introducido por Judith Butler saca a la luz su inevitable opacidad. Señala así por

ejemplo que, desde el momento en que «el amor tiene dentro un elemento hostil» (104), puede expresar inequidad y subordinación. ¿Podemos asegurar, digo, que el amor está ausente en una relación sádica? ¿No puede el amor enlazarse con afectos destructivos y aun así persistir? ¿Por qué el amor debe ser considerado un sentimiento impoluto? De hecho, a contrapelo del argumento maternalista del feminismo más moderado citado más arriba, Wilms Montt va dar cuenta del amor maternal de una manera igualmente desafiante:

Mías, son también tus miserias, míos,
tus infinitos dolores de madre;
mía, la cuna de Momo y la guarida de la Muerte. (Wilms Montt, 2015:
56-57)

Es la exhibición de la ansiedad asociada a la escritura y a la maternidad, ya desplegada en su vínculo por Mary Shelley (Gilbert y Gubar, 2000: 2310), la que está en juego aquí. Una ansiedad que resulta condensada en la metáfora del título en términos de «inquietud sentimental» y que remite indefectiblemente a cierta desorientación corporal (Ngai, 2005: 237), a cierto caos de tensiones no articuladas (246), pero también a una futuridad que superpone diferimiento y anticipación (210) para la acción. Una ansiedad que, en los términos de Ngai, «no es una emoción llena, sino una emoción expectante que apunta menos a un objetivo específico del deseo que a la configuración en general o a las disposiciones futuras del yo» (2005: 209). Sostenida entonces en una futuridad en un punto difusa, pero no por ello menos potente, la ansiedad se superpone aquí con la melancolía: un arco afectivo que, aun cuando está sostenido en un retiro del mundo, ha sido señalado a partir de ciertos análisis como una oportunidad para encarar la acción política de manera ambigua, pero también creativa (Flatley, 2008: 6). No se trata de resignarse a la parálisis, sino de aceptar un modo alterado, dislocado, imprevisible y frecuentemente despreciado de encarar la transformación del mundo.

Se torna inevitable apuntar aquí que Wilms Montt saca a la luz el modo en que ciertas instancias del feminismo —tanto las anarquistas como las liberales o las socialistas— resultan marcadas por rasgos clave del Romanticismo. El rol cumplido por la melancolía y la rabia, la indignación y el dolor, la ansiedad y la aflicción exhibe la marca que este movimiento estético ejerció en la fundación de la teoría y el movimiento feministas (Mellor, 1992). Y allí, el grito de Wilms Montt atravesado por cada uno de estos arcos afectivos en tensión, resulta capaz de lanzar a la discusión esos rasgos románticos que perviven en feminismos de marcas ideológicas muy distintas.

3. Tripas

«De tanta angustia que me roe,
guardo un silencio que se unifica a la entraña
del océano». (Wilms Montt, 2014: 172)

Esta línea clave de Wilms Montt muestra el modo en que su escritura se ocupa de expresar aquella angustia —que también es inquietud, ansiedad o desajuste— de un modo, no solo revulsivo, sino inmediatamente capaz de remitir a los afectos en su fuerte relación con la dimensión corporal: no se trata de emociones abstractas ni inmediatamente verbalizables, sino de instancias que exhiben la tensión radical entre el sufrimiento experimentado por el cuerpo propio y la necesidad de comunicarlo; es la entraña del océano que se unifica.

Wilms Montt muestra, por ejemplo, no solo que el amor no está limitado a su descripción en términos de una emoción compasiva, simple y humana, sino también que su combinación con el odio, la violencia y la rabia no necesariamente borra sus características centrales: la necesidad de permanecer cerca de quien se ama.

Y es allí, en la manera en que saca a la luz la naturaleza conflictiva de la dimensión afectiva, que se permite delinear el modo en que lo visceral —más que lo estrictamente emocional— forma parte desde los inicios de los reclamos de género y no meramente de los desarrollos desplegados en los últimos años. Se trata de una visceralidad que pone ciertamente en primer plano la dimensión corporal (Wilson, 2015: 3), pero en un rango de descripciones que obliga a pensar esa misma actitud visceral como modo que expresar/experimentar la política en términos de lo instintivo. Aquí, el amor, la ira, la agresión, lo abyecto, lo indigerible del mundo, están estrechamente unidos al deseo, al apego, a los apetitos. Es la experiencia carnal, casi sanguínea, la que tiñe la reacción al orden patriarcal. En términos de Ngai lo visceral «es algo sentido por dentro, en tanto dentro de los órganos del cuerpo» (2015: 33), es lo que obliga a lidiar con emociones crudas o elementales a la hora de enfrentarse a un orden (38). En las de Wilms Montt:

La sombra de mi cuerpo corre a mi lado
y lleva mi inquietud. (Wilms Montt, 2015: 259)

Hay en el ambiente una inquietud erótica,
y en todo el jardín un deseo cálido de posesión. (Wilms Montt, 2015:
261-262)

La inquietud señalada aquí refiere ciertamente a un arco de experiencias incapaces de ser entramadas en una narrativa apaciguadora, pero que insisten en buscar expresión a través de las

palabras. En un punto la inquietud —que no puede ser reducida a la angustia— es la marca de lo que excede a cualquier domesticación discursiva, es decir que expresa lo esencialmente visceral. Es la imposibilidad de la permanencia, de autonarrarse, de adherir a alguna versión de la teleología (Colebrook, 2008: 88). La inquietud implica así tanto el displacer que atraviesa emociones como el miedo, la envidia o la vergüenza como otras asociadas al placer como el amor, la esperanza, o incluso la alegría fugaz (Roinila, 2012: 188). Repele sin dudas a la intencionalidad o a cualquier otro patrón orientado a un fin (Ahmed, 2010: 26). Al amenazar tan fuertemente la cohesión la inquietud resulta fácilmente integrada a la melancolía en tanto aquel retiro del mundo citado más arriba que, al no necesariamente paralizar (Flatley 2008: 15), se abre a su posible politicidad.

Las palabras de Wilms Montt ayudan a figurar un momento germinal y, justamente por ello, tensionado para el movimiento¹¹, establecido de manera explícita a través de la *Declaration of Sentiments*, proclamada en la fundacional Convención de Seneca Falls de 1848. Nos enfrentamos aquí a una instancia temprana donde se objeta fuertemente la legitimación de la opresión femenina a través de cierta construcción de su sentimentalidad, pero donde simultáneamente se atenta contra la estructura del sentir patriarcal para introducir una lógica alternativa e inesperada sobre el horizonte afectivo en toda su potencialidad política. Es precisamente allí donde se definió el corazón de la revulsión feminista, antes aún de que hubiera una autoconciencia expresada en esos términos: la vocación por demoler la estructura del sentir establecida por el orden patriarcal y la pretensión visceral —y no meramente emocional ya que exhibe a pleno su marca corporal— de imponer su reemplazo por una estructura alternativa solo parece posible mediante la puesta en funcionamiento de la esfera afectiva expresada en términos donde las inestabilidades de lo corporal, que exceden el cada uno, se tornan centrales en su orientación a la acción. Si la visceralidad es clave en esta reconstrucción es porque así quedan en evidencia tanto la dimensión corporal de los afectos como la manera en que aquella inestabilidad, inquietud o ansiedad conlleva la acción.

Tal vez esta insistencia en demoler una determinada estructura de sentimientos mostrando a la vez el modo en que la dimensión afectiva y revulsiva de lo visceral son necesarias para sostener un proceso emancipatorio esté entre las marcas más perdurables de estos momentos precursores. Al menos en el caso de Wilms Montt, esas señales distan de ser marginales para transformarse en el punto de partida para la acción y para el desenmascaramiento de un estado de cosas legitimado a través de matrices emocionales. Así, en parte de sus orígenes —primitivos, oscuros, asistemáticos— el feminismo no impugnó el rol de los afectos como posible motor de sus reclamos, sino que, por el contrario, impulsó una reestructuración

NOTAS

11 | En relación a estas tensiones basta recordar las paradojas del momento fundacional del feminismo analizadas por Joan Wallach Scott en términos de la aceptación y rechazo simultáneos de las definiciones dominantes de género (Scott, 2012: 13).

de los afectos que implicó un avasallamiento desafiante a un orden patriarcal sostenido justamente en una construcción de la emocionalidad femenina de acuerdo a sus intereses. Se trata de una visceralidad que pone ciertamente en primer plano la dimensión corporal (Wilson, 2015: 3) —Wilms Montt hace referencia constante al modo en que su cuerpo cumple un papel en el camino de sus reflexiones—, pero en un rango de descripciones que obliga a pensar esa misma actitud visceral como modo que expresar/experimentar la política en términos de lo instintivo en su orientación a la acción. Tal como otras precursoras no sistemáticas del feminismo —Mary Wollstonecraft y Olympe de Gournay en Europa, Gabriela Mistral, Magda Portal o Elvira V. López en Latinoamérica—, Wilms Montt, lejos de objetar la presencia de los afectos, ayuda a alterarlos hasta desplazarlos de cualquier estereotipo posible y volverlos así carnales y críticos a la vez. A la manera de la canónica reconstrucción de la historia del feminismo por parte de Joan W. Scott (2012) donde se exhiben las paradojas fundacionales del movimiento, aquí nos enfrentamos a una tensión adicional: la refiguración de la estructura del sentir patriarcal, no a través de su mera inversión o del puro reclamo de racionalidad para las mujeres, sino de la exhibición problemática de un arco afectivo contradictorio que jaquea cualquier estereotipo establecido sobre la distinción entre afectos positivos y negativos mientras no teme exhibir el papel del cuerpo en esta aventura política radical.

Bibliografía citada

- AHMED, S. (2010): *The Promise of Happiness*, Durham: Duke University Press.
- ALVARADO CORNEJO, M. (2010): «Ni aristócratas, ni rebeldes, ni tristes, ni contentos: Escritura y Revistas Literarias de Joaquín Edwards Bello, Teresa Wilms Montt y Vicente Huidobro», *Literatura y Lingüística*, 21, 29-44.
- BACCI, C. y FERNANDEZ CORDERO, L. (2006/2007): «Ferozes de lengua y pluma. Sobre algunas escrituras de mujeres anarquistas», *Políticas de la memoria*, 6/7, 190-196.
- BARRANCOS, D. (2007): *Mujeres en la sociedad argentina*, Buenos Aires: Sudamericana.
- BRENNAN, T. (2004): *The Transmission of Affect*, Ithaca: Cornell University Press.
- BUTLER, J. (2015): *Senses of the Subject*, Nueva York: Fordham University Press.
- COLEBROOK, C. (2008): «Narrative Happiness and the Meaning of Life», *New Formations*, 63, 82-102.
- COSTAMAGNA, A. (2012): «Teresa Wilms Montt: De tumba en tumba» en Guerrero, L., *Los Malditos*, Santiago de Chile: Ediciones UDP.
- DIXON, T. (2012): «“Emotion”: The History of a Keyword in Crisis», *Emotion Review*, vol. 4, 4, 338-344.
- FLATLEY, J. (2008): *Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism*, Cambridge: Harvard University Press.
- GILBERT, S.M. Y GUBAR, S. (2000): *The Madwoman in the Attic*, New Haven: Yale University Press. Edición Kindle.
- HARDT, M. (2007): «Foreword: What Affects Are Good For» en Clough, P. T.(ed.), *The Affective Turn*, Durham: Duke University Press, Edición Kindle.
- HEMMINGS, C. (2011): *Why Stories Matter: The Political Grammar of Feminist Theory*, Durham: Duke University Press.
- HOLLAND, S., OCHOA, M. Y WAZANA TOMKINS, K. (2014): «Introduction: On the Visceral», *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 20, 4, 391-406.
- MACON, C. (2013): «*Sentimus ergo sumus*: el surgimiento del “giro afectivo” y su impacto sobre la filosofía política», *Revista Latinoamericana de Filosofía Política*, vol. II, 6, 1-32.
- MACÓN, C. (2017a): «Ansiedad, indignación y felicidad para la emancipación: el camino de Mary Wollstonecraft» en Losiggio, D. y Macón, C. (comps.), *Afectos Políticos. Ensayos sobre actualidad*, Buenos Aires: Miño y Dávila.
- MACÓN, C. (2017b): «Resiliencia como agencia o de la maternidad como desposesión» en Abramowski, A. y Canevaro, S. (comp.), *Pensar los afectos*, Buenos Aires: UNGS. En prensa.
- MELLOR A. K. (1992): *Romanticism and Gender*, Londres: Routledge.
- MENDUS, S. (2000): *Feminism and Emotion*, Londres: MacMillan.
- MOLYNEUX, M. (1986): «Ni Dios, ni patrón, ni marido: el feminismo anarquista en la Argentina del siglo XIX», *Latin American Perspectives*, vol. 13(1), 48, 119-145.
- NGAI, S. (2005): *Ugly Feelings*, Cambridge: Harvard University Press.
- NGAI, S. (2015): «Visceral Abstractions», *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 21, 4, 33-63.
- PITTS-TAYLOR, V. (2016): *The Brain's Body*, Durham: Duke University Press
- PRISLEI, L. (1996): «Nosotros. Revista de letras, arte, historia, filosofía y ciencias sociales», en *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*, Caracas, Fundación, Biblioteca Ayacucho.
- PROKHOVNIK, R. (1999): *Rational Woman*, Manchester: Manchester University Press.
- ROINILA, M. (2012): «Leibniz on Hope» en Ebbersmeyer, S., *Emotional Minds*, Berlín: De Gruyter.
- ROSENWEIN, B. (2007): *Emotional Communities in the Early Middle Ages*, Ithaca: Cornell University Press.
- SCOTT, J. W. (2012): *Las mujeres y los derechos del hombre*, Mastrangelo, S. (trad.), Buenos Aires: Siglo XXI.
- SHOWALTER, E. (1987): *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830–1980*, Londres: Virago Press.
- TOROTICI, Z. (2014): «Visceral Archives of the Body», *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 2, 20, 407-437.
- WILLIAMS, R. (1977): «Estructura del sentir» en *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires: Península.
- WILMS MONTT, T. (2014): *Lo que no se ha dicho*, Santiago de Chile: Mago Ediciones. Edición Kindle.
- WILMS MONTT, T. (2015): *Inquietudes sentimentales*. Amazon Digital Services LLC. Edición Kindle.
- WILSON, E (2015): *Gut Feminism*, Durham: Duke University Press.

EL MATERIALISMO VITALISTA DE DIDEROT Y EL DESARROLLO DE LA NOVELA MODERNA

Nicolás Martín Olszevicki

Universidad de Buenos Aires, CONICET; Université Paris IV-Sorbonne



Resumen || En este artículo, analizamos la distancia que separa el supuesto proyecto novelístico de Denis Diderot, esbozado en su «Éloge de Richardson» (1762), de su praxis concreta como novelista. En primera instancia, reconstruimos el lugar excéntrico que ocupa la novela en el pensamiento del *philosophe* y las dificultades a las que se enfrenta la crítica para comprender sus usos. Luego, argumentamos que la puesta en crisis de esa forma narrativa por parte del codirector de la *Encyclopédie*, específicamente en *Jacques le fataliste et son maître* (publicada por primera vez de manera completa póstumamente, en 1796), no apunta solo contra formas perimidas del *roman* a la usanza medieval y temprano-moderna, como podría sugerir una lectura del «Éloge» *qua* poética del autor, sino, incluso, contra el propio género que ese texto vindica, la novela sentimental. Esta crítica se ilumina si se la lee en consonancia con las propuestas epistemológicas a la vez escépticas y eclécticas que, desde fines de la década del 40, Diderot defiende, y permite rescatar a nuestro autor como un ineludible precursor, a menudo soslayado, de la novelística moderna.

Palabras clave || *Roman* | Siglo XVIII | Experiencia | Naturaleza | Materialismo

Abstract || This paper analyzes the distance between Diderot's alleged novelistic project, developed in the "Éloge de Richardson" (1762), and his concrete praxis as a novelist. Firstly, we reconstruct the eccentric place of the novel in the *philosophe's* thinking and focus on the difficulties faced by criticism when trying to understand it. Secondly, we propose that the crisis of the novelistic form by the co-director of the *Encyclopédie*, especially in *Jacques le fataliste et son maître* (posthumously published, in its complete version, in 1796), is not only posed against the *roman* in its early-modern and medieval form—as a reading of the "Éloge" *qua* the author's poetics might suggest—but against the modern genre that is vindicated in that text: the sentimental novel. We suggest that it is possible to illuminate this criticism if we read it in relation with the skeptical and eclectic epistemological proposals defended by Diderot since the late 1740s. Under this light, Diderot appears as a fundamental precursor of the modern novel.

Keywords || *Roman* | XVIII century | Experience | Nature | Materialism

Resum || En aquest article, analitzem la distància que separa el suposat projecte novel·lístic de Denis Diderot, esbossat en el seu «Éloge de Richardson» (1762), de la seua praxis concreta com a novel·lista. En primera instància, reconstruïm el lloc excèntric que ocupa la novel·la en el pensament del *philosophe* i les dificultats a les quals s'enfronta la crítica per tal de comprendre els seus usos. Després, argumentem que la visibilitat de la crisi d'aquesta narrativa per part del codirector de l'*Encyclopédie*, específicament en *Jacques le fataliste et son maître* (publicada per primera vegada de manera completa pòstumament, en 1796), no apunta tan sols contra formes obsoletes del *roman* a la usança medieval i nou-moderna, com podria suggerir una lectura del «Éloge» *qua* poètica de l'autor, sinó, fins i tot, contra el propi gènere que aquest text vindica, la novel·la sentimental. Aquesta crítica s'il·lumina si es llegida en consonància amb les propostes epistemològiques a la vegada escèptiques i eclèctiques que, des de finals de la dècada del 40, Diderot defensa, i permet rescatar al nostre autor com a un ineludible precursor, de vegades defugit, de la novel·lística moderna.

Paraules clau || *Roman* | Segle XVIII | Experiència | Natura | Materialisme

0. Introducción: la novela en el pensamiento diderotiano

La desorientación de la crítica frente a las formas narrativas ensayadas por el *philosophe* Denis Diderot, y, en particular, frente a lo que hoy se considera, aunque con notables disensos, su *corpus* novelístico, no es solamente el efecto de una indeterminación propia del siglo XVIII en general, en el que las resonancias semánticas del concepto de *roman*¹ están, como las de tantas otras categorías centrales del pensamiento occidental (Koselleck, 1993), en pleno proceso de transformación hacia su forma moderna (May, 1963; Montoya, 2013), sino fundamentalmente el resultado de una decisión autoral, de una búsqueda intencional de borramiento de los límites estáticos y estéticos de los géneros y sus exigencias formales.

Incómodo con el encorsetamiento literario que denuncia, en textos teóricos y ficcionales², como una herencia innecesaria de las poéticas del siglo de Luis XIV, carceleras de la imaginación y del genio³, Diderot intenta, en paralelo, inventar el drama burgués para transformar la producción del ámbito más prestigioso y en el que la teoría neoclásica tiene mayor influencia, y ensayar con una forma novedosa, aún no codificada por ninguna poética, que permite, *a priori*, una libertad formal que los otros géneros obturan.

Si resulta válido sostener que los principales aportes de Diderot al ámbito dramático se dan en un plano teórico, en tanto necesita demoler otra teoría bien asentada que, devenida *sensus communis*, impone pautas y regímenes de gusto arbitrarios y envejecidos sobre la escena francesa (de manera que sus piezas teatrales pueden leerse, hoy, como instanciaciones esquemáticas, ensayos empíricos, de lo que sus textos poetológicos postulan), sus intervenciones teóricas fundamentales en el ámbito novelístico son, valga la contradicción, eminentemente prácticas: aunque haya sugerido ciertos rasgos en textos críticos dispersos, a menudo fragmentarios y contradictorios, Diderot deja entrever lo más original de su teoría de la novela en lo que la crítica ha señalado, con disensos, como su producción novelística.

¿Cómo decidir qué es una novela para Diderot, un autor que permanentemente se burla de los límites genéricos? ¿Son sus textos casi puramente dialogísticos, como *Le nouveau de Rameau*, novelas? ¿Qué es *Le rêve de D'Alembert*? ¿Novela? ¿Diálogo filosófico? Las conversaciones y el prefacio que acompañan y enmarcan su primera obra dramática, concebida mucho más para ser leída que para ser representada: ¿No la convierten en realidad en una novela, como él mismo admite un año más tarde⁴: en la novela de cómo el personaje *Moi* se convierte en espectador de *Le fils naturel*, y de cómo discute posteriormente con Dorval sobre méritos y deméritos

NOTAS

1 | A diferencia de lo que ocurre en los ámbitos de lengua inglesa, donde se distinguen claramente dos significantes para dos significados («*Novel*» para la nueva novela realista, asociada al incipiente ámbito periodístico y el *ethos* burgués en formación; «*Romance*» para las formas heredadas de la tradición medieval) los franceses tienen que lidiar con un cambio conceptual que opera al interior de la palabra *roman* (cfr. Montoya, 2013: 72-80). Koselleck, entre otros, ha señalado la necesidad metodológica de atender no solo a los usos de las palabras sino a lo que esas palabras denotan a la hora de abordar la historia desde una perspectiva conceptual (Koselleck, 1993).

2 | Pueden verse, a estos efectos, no solo sus ensayos sobre el teatro sino también su temprana novela libertina *Les bijoux indiscrets*, especialmente el famoso capítulo XXXVIII, «*Entretien sur les lettres*».

3 | La teoría del genio de Diderot ha sido objeto de numerosos artículos: el pionero texto de Dieckmann, «*Diderot's theory of genius*», continúa siendo una referencia ineludible para construir un panorama preciso. Recientemente, Scarafile ha sugerido la asociación, en la obra de Diderot, entre el genio y el espíritu profético, en tanto ambos estarían dotados de una cualidad inmaterial que les permitiría intuir las esencias en un *coup d'oeil*. Más interesante resulta la propuesta de Pepin, quien explica la rejerarquización de la conjetura como procedimiento central en la epistemología experimental diderotiana a partir de la distinción entre las nociones estéticas del «*génie*», que asocia audacia y prudencia, y el «*enthousiaste*», que, de acuerdo a Pepin, constituiría

de la obra? Finalmente: *Jacques le fataliste*, acaso su obra narrativa más influyente, ¿no es una negación del género que supuestamente representa, tal como el narrador remarca una y otra vez?

Los efectos confusos de las distorsiones que Diderot les imprime a las formas narrativas se verifican cuando se revisan las diferentes ediciones francesas de sus obras completas o reunidas. Así, por ejemplo, Henri Bénac agrupa bajo la categoría *Oeuvres romanesques* tanto trabajos de largo aliento, como *Les bijoux indiscrets* y *La religieuse*, como textos breves, intuitivamente más cercanos al *conte philosophique* (como «Les deux amis de Bourbonne»); Laurent Versini elige para el mismo *corpus* una categoría deliberadamente más elástica —y más propiamente dieciochesca—, *contes*, siguiendo la propia terminología diderotiana⁵, mientras que Michel Delon, salomónicamente, se define por una síntesis: *Contes et romans*.

Si bien la opción de Delon parece la más precisa, en tanto deja poco margen para el error, incluso la aplicación de la categoría de *roman* a las ficciones largas de Diderot resulta problemática, en tanto en cuanto, en el momento de su génesis moderna, el codirector de la *Encyclopédie* no tenía una visión muy clara de lo que constituía la especificidad del género novelístico (Rousseau, 1997). Según argumenta Jean Terrasse, en efecto, el procedimiento diderotiano consistiría no en la búsqueda sistemática de la pureza de las formas heredadas (lo que Rancière llamó, recientemente, «el principio de genericidad») sino, más bien, en la contaminación de los géneros: en lugar de ver en los diversos textos obras de teatro, ensayos, diálogos filosóficos, «[de] toute oeuvre de Diderot, l'on a envie de dire qu'elle est de la littérature [...]. L'amalgame est le procédé favori de l'écrivain» (Terrasse, 1999).

Frente a un panorama que desalienta a quien se propone llevar a cabo un análisis sistemático, el estudioso se enfrenta a la siempre peligrosa —aunque en ocasiones fructífera— alternativa de recurrir a los textos teóricos del propio autor para interpretarlos como una poética (esto es, como un proyecto, como una promesa) que se instanciaría en obras literarias concretas. Si bien esta estrategia puede resultar útil para abordar el *corpus* teatral del *philosophe*, mi objetivo es demostrar que resulta estéril si se pretenden dimensionar sus aportes al género novelístico.

Entre la defensa diderotiana de la novela sentimental de Richardson y su propia praxis novelística, especialmente a partir de mediados de la década de 1960 (Crocker, 1974; Stenger, 2013), existe una distancia insalvable. El «Éloge» (1762) retoma una clásica propuesta aristotélica, diversamente desarrollada a lo largo de todo el Renacimiento, de acuerdo a la cual la creación poética puede funcionar como acceso a una verdad universal. A partir de una

NOTAS

apenas una primera etapa, aún improductiva, del genio, necesaria pero no suficiente para la creación artística.

4 | En *De la poésie dramatique*, Diderot advierte que *Le fils naturel* no es tanto una pieza teatral como una novela: «De cette portion d'une farce en trois actes, j'en fis la comédie du fils naturel en cinq; et mon dessein n'étant pas de donner cet ouvrage au théâtre, j'y joignis quelques idées que j'avais sur la poétique, la musique, la déclamation et la pantomime, et je formai du tout une espèce de roman» (Diderot, VII : 337).

5 | Recordemos que, en el «posfacio» a «Les deux amis de Bourbonne», Diderot llamaba «conte» a las diferentes formas de la novela, incluyendo dentro de la categoría tanto a la antigua épica griega como al *Quijote*.

reubicación de la emoción y de la ilusión como ejes centrales de la recepción estética, responde a las objeciones moralizantes clásicas, ya para la época *en train de vieillir*, de acuerdo a las cuales las novelas corrompen las costumbres de los lectores —y, sobre todo, de las lectoras⁶—; su novela más importante y más indiscutiblemente moderna, *Jacques le fataliste*, propone un uso novedoso del material literario que, alimentándose de la memoria reciente del género⁷ y proyectando lazos hacia el futuro, se desliga de la utilidad moral y reivindica, aunque de manera ciertamente paradójica, sus posibilidades a la vez estéticas y epistemológicas.

Lo que Diderot hace en esta obra puede comprenderse, mejor que si se lo trata de interpretar dentro del supuesto programa trazado en el «Éloge», si se lo lee en el marco de su crítica, iniciada en la *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (1748), a los grandes sistemas metafísicos y filosóficos del siglo anterior: sistemas que insiste en denunciar, a pesar de su coherencia interna —o tal vez, a causa de ella—, como totalizantes y estériles para aprehender una realidad cuyo único sustrato estable pareciera ser su permanente movimiento.

1. Ilusión, emoción y ordenamiento de la experiencia: el «Éloge de Richardson» (1762)

La novela es protagonista, en el siglo XVIII francés, de una intensa *querelle* en la que las diversas contorsiones discursivas empleadas por los escritores para instalar en el canon un género bastardo⁸ son violentamente denunciadas por los críticos conservadores. La supervivencia del sistema de representación de la época de Luis XIV, uno de cuyos principios, como recordó recientemente Rancière (2009), era el de la adecuación de la obra a las convenciones de un género determinado (el «principio de genericidad» al que me referí en el primer apartado), conduce al cuestionamiento de una forma que no parece respetar ningún protocolo reconocido ni en su producción ni en su recepción⁹. Este cuestionamiento, como ha mostrado Françoise Weil, no es puramente teórico, sino que tiene efectos materiales tangibles, como la firma de un decreto de prohibición de la circulación de novelas por parte del canciller D'Aguesseau (Weil, 1986)¹⁰.

Si bien los reproches son variados, dos sobresalen como fundamentales. A la condena de Boileau por crimen de *lèse-vraisemblance* en su *Art poétique* («Dans un roman frivole aisément tout s'excuse;/ C'est assez qu'en courant la fiction amuse») se suma la de carecer de modelos en el panteón literario clásico. Entre las tácticas que, desde las postrimerías del siglo XVII, los escritores

NOTAS

6 | Este elogio puede leerse en tándem con *La Religiosa*, su novela más richardsoniana, como han señalado Taupin (1939) y, más recientemente, Fowler (2014: 144-170).

7 | Tomamos el concepto de «memoria de la novela» del ambicioso trabajo de Thomas Pavel (2005), uno de los más recientes intentos de abordar de manera integral la historia del género. Intentando renovar un campo en el que sobresalieron figuras de la talla de Lukács y Bajtin, el teórico rumano defiende, en contra de hipótesis de base histórica y sociológica como la de Ian Watt en su *The Rise of the Novel*, la necesidad de trazar una historia interna de la prosa moderna que, lejos de concebir su advenimiento histórico como una revolución, abreve en «las tradiciones narrativas existentes». Para estudiar con rigurosidad la novela moderna, sostiene, es necesario incluirla en un *continuum* con formas novelísticas muy anteriores a la modernidad, procedimiento que concluiría por evidenciar «la asombrosa estabilidad de sus preocupaciones». En este sentido, aquellas obras que se catalogarían con todo derecho como «novelas» a partir del siglo XIX portarían, tanto en el estilo de su escritura como en las temáticas privilegiadas, una memoria de «lo novelesco» que se remontaría a momentos en que la novela aún no existiera como tal. La perspectiva de Pavel se asocia, en este sentido, con lo que Schaeffer reconoce como «perspectiva evolucionista» en el estudio de los géneros literarios, fundada por el Romanticismo en oposición a las poéticas normativas de la época clásica. Agradecemos al evaluador anónimo por la sugerencia bibliográfica.

8 | El proceso de autocoronación de la novela por parte de los novelistas

esgrimen para despejarle un lugar a la novela dentro del *corpus* aceptable de géneros, una de las principales es la de acercar el *Roman* a la *Histoire*, al punto de confundirlas (May, 1955; Paige, 2011). Con este movimiento único pretenden, al mismo tiempo, posicionarla como heredera de una tradición luminosa y reconocida, y garantizar su verosimilitud.

Alentado por el éxito de una incipiente, fulgurante y renovadora corriente sentimental iniciada del otro lado del Canal de la Mancha, Diderot se permite ser mucho más radical que sus antecesores. En un contexto de acorralamiento teórico, pero también, como demostró entre otros Robert Darnton (1995), de gran circulación y lectura clandestina, el *philosophe* emprende en el «Éloge» una defensa de la novela a partir del ejemplo más exitoso del momento, las obras de Richardson, afirmando no ya la dependencia sino la preeminencia de la ficción sobre la historia.

Para ello, nuestro autor retoma la clásica distinción aristotélica, que ya había evocado en su *De la poésie dramatique* (1758), y deconstruye la *doxa* sobre la relación que poesía e historia sostienen con la verdad¹¹. La historia más verdadera, señala, está necesariamente repleta de mentiras puesto que pretende retratar a individuos particulares —de quienes no se puede saber con certeza ni lo que hicieron ni lo que dijeron— en una porción del tiempo y del espacio delimitada, cuyas características tampoco pueden evocarse con precisión: su ingenua pretensión de reflejar miméticamente una empiria siempre inaccesible de manera inmediata produce una disonancia, un fracaso en la representación. La novela de Richardson, en cambio, es más verdadera porque no pretende ajustarse fielmente a la empiria; porque, en lugar de someterse a ella, realiza otro trabajo: el de extraer, seleccionar y mostrar los rasgos compartidos por el conjunto de los individuos para, así, exponer una verdad universal sobre los hombres. El autor de *Pamela* se hace merecedor del panegírico porque, a diferencia del historiador que se limita a un fenómeno cronológica y geográficamente determinado («l'histoire n'embrasse qu'une portion de la durée, qu'un point de la surface du globe» [Diderot, V: 221]), abarca, como en un *coup d'oeil*, el conjunto de los lugares y de los tiempos.

Diderot manifiesta de esta manera cierto optimismo con respecto a las posibilidades del novelista de reconstruir una totalidad a partir de episodios particulares y en principio inarticulados de la experiencia. Al detenerse en momentos específicos, seleccionados cuidadosamente, que por cotidianos y fugaces pasan inadvertidos en la vida de sus lectores, el escritor vuelve a otorgarle un sentido a un mundo cuyo único rasgo estable es su permanente movimiento: en la novela, la experiencia se extraña, se objetiviza; el lector es obligado a demorarse en esos fugaces «*éclats des passions* [qui]

NOTAS

ha sido comparado con la autocoronación de Napoleón en Nôtre-Dame y se extiende, al menos, hasta mediados del siglo XIX. «Le roman, dans la première moitié du XIXe siècle, et tout particulièrement le roman dit «réaliste», semble réaliser le même tour de force que Napoléon, en organisant son sacre, en procédant à son propre couronnement. Le roman, ou plutôt un certain roman, donc. Car certaines formes, comme le roman sentimental, héritier de celui du XVIIIe siècle et encore très en vogue, ne semblent pas envisager de forme de rupture esthétique après la Révolution, ni poser frontalement, dans le roman lui-même, la question de sa légitimité» (Baudry, 2013: 65).

9 | Acerca de este punto, puede resultar útil el trabajo de Jean-Marie Schaeffer (2006), quien en su intento de repensar la lógica de distribución genérica de la literatura, reconoce el carácter excepcional de la novela como género literario. El filósofo francés advierte que en el pasaje de la época clásica al Romanticismo, el paradigma con el que se pensaba la literatura cambia: en lugar de ofrecer reglas a imitar, de lo que se trata, a partir de entonces, es de explicar la génesis y la evolución de la literatura. Los textos literarios existen, de acuerdo a esta nueva perspectiva, porque «existen géneros que constituyen su esencia, su fundamento, su principio de causalidad inherente». En este sentido, los géneros se presentan como poseyendo una naturaleza interna que será la *ratio essendi* de los textos particulares. Por eso, en tanto que pretende explicar la historia literaria, en la teoría genérica esencialista «la esencia genérica es siempre algo ya acaecido». La excepción a esta formulación

ont souvent frappé vos oreilles» (Diderot, V: 217): para percibir por primera vez, profundamente, sus acentos y sus expresiones: «l'art du grand poète et du grand peintre est de vous montrer une circonstance fugitive qui vous avait échappé» (Diderot, V : 217-8).

Si la relevancia epistemológica de la novela viene dada por su posibilidad de reponer un sentido en la experiencia vital del lector a partir de una selección cuidadosa de episodios que condensan una realidad cuya unidad suele pasar desapercibida, la introyección de la moral, el otro gran objetivo de la poética diderotiana, se logra exaltando las emociones. Richardson es un escritor modélico porque, en lugar de teorizar y de usar el lenguaje de la razón, torna sensibles las máximas morales, incorpora al lector en su relato y lo obliga a participar pasionalmente de lo que se narra. El lector toma, *malgré soi*, un papel en las obras, participa de las conversaciones, aprueba, desaprueba, admira, se irrita, se indigna:

Combien de fois ne me suis-je pas surpris, comme il est arrivé à des enfants qu'on avait menés au spectacle pour la première fois, criant : ne le croyez pas, il vous trompe... si vous allez là, vous êtes perdu. Mon âme était tenue dans une agitation perpétuelle. Combien j'étais bon! Combien j'étais juste! Que j'étais satisfait de moi! J'étais, au sortir de ta lecture, ce qu'est un homme à la fin d'une journée qu'il a employée à faire le bien. (Diderot, V: 213)

Diderot invierte, con esta valoración, los principios que, en la tradición clásica, conducían a la condena de la comedia o, más contemporáneamente, de la novela: mientras la ilusión y la identificación del lector con el héroe imaginario se denunciaba allí como el mayor de los peligros, la reflexión de nuestro autor «les transforme en critères de l'excellence esthétique, donc morale, de l'œuvre d'art» (Chartier, 2005: 172).

Tanto el objetivo moral como el epistémico se logran borrando de la obra su carácter artificioso. El lector es arrastrado, *malgré soi*, a un espacio ficcional cuyos episodios operan como fotogramas que, al reunirse en una lectura pasional e ininterrumpida, evocan una totalidad de sentido que el mundo, en su caótico devenir, oculta. Las estrategias narrativas que conducen al lector ya al llanto ya a la risa se disimulan de tal manera que, cuando pretenda reprimir las emociones por recordar el carácter ficcional de lo leído, se dará cuenta que tal *prise de conscience* «a été éloignée de vous peu à peu, et elle est si loin qu'elle ne se présentera pas» (Diderot, V: 218). Tal como había postulado para el teatro y como lo haría más tarde para la pintura (Fried, 1980), Diderot sugiere que el escritor es tanto más exitoso cuanto que logra desaparecer de la obra, imprimirle una marca autoral sin que se torne evidente que es una marca impresa intencionalmente. Richardson es un modelo a seguir porque logra ordenar la realidad cotidiana sin mostrarse como el artífice de ese orden.

NOTAS

general del Romanticismo de Jena, señalada por el autor en una nota al pie, es justamente la novela, que, a diferencia de los demás géneros literarios, «se supone que es una forma infinita por naturaleza». No es casual, por lo tanto, que sea justamente el concepto de «novela» el elegido por Schaeffer para ilustrar el «estatus bastardo» de los términos genéricos: «El término *novela* [...] no es un concepto teórico que corresponda a una definición nominal aceptada por el conjunto de los teóricos de la literatura [...] sino [...] un término añadido [...] a diversas clases de textos» (45). La relación de esta concepción abierta de la novela con la diderotiana quedará evidenciada a lo largo de mi artículo.

10 | La censura de libros estaba a cargo del *Garde des sceaux*, quien nombraba un *Directeur général de la librairie*. En 1737 asume como *Garde des sceaux* Henri François D'Aguesseau, quien en 1746 firmaría el privilegio para la *Encyclopédie* editada por Diderot y D'Alembert. Su relativa identificación con los ideales de la Ilustración, sin embargo, no iba de la mano con una visión moderna con respecto a la literatura: D'Aguesseau lanzó una legislación que implicó, de hecho, la proscripción de las novelas, y especialmente las novelas periódicas, negándoles de manera sistemática el privilegio de publicación. Pretextando su inmoralidad, lo que se buscaba en realidad era ocultar su carácter subversivo y crítico para el poder (sobre este punto, los trabajos de Darnton y Chartier han devenido insoslayables).

11 | La relación entre poesía e historia es un verdadero *topos* del pensamiento renacentista. Greiner (2008) estudió su presencia en los primeros

3. Jacques le fataliste y la epistemología materialista diderotiana

«On doit exiger de moi que je cherche la vérité mais non que je la trouve».
Diderot, *Pensées philosophiques* (I, 140)

En *Jacques le fataliste et son maître*, publicada póstumamente, reivindicada por Schiller y escrita y reescrita a lo largo de más de 20 años, el *philosophe* contradice casi punto a punto los ejes planteados en el «Éloge» para reivindicar la novela —y, en particular, la novela realista— como género: con respecto al imperativo moral, no hay ningún indicio, ni textual ni paratextual, que indique que esta fuera una preocupación genuina en la escritura¹²; con respecto a su relevancia epistemológica, es una novela escéptica en un doble sentido: escéptica respecto a las posibilidades de lograr la ilusión novelesca, por un lado, y respecto a las posibilidades de reconstruir en el mundo ficcional una realidad que se le presenta al hombre como fragmentaria y dispersa (ambos, recordemos, procedimientos sugeridos como esenciales para la nueva novela en el «Éloge»).

A las pocas páginas de haber comenzado a seguir a los protagonistas en un viaje sin destino aparente y de hacerle creer al lector que el relato girará en torno a los amores de Jacques, incasablemente dilatados, el narrador, que a veces se presenta a sí mismo como un observador externo sin poder de decisión sobre el curso de los acontecimientos y a veces como el caprichoso guía de una historia sin destino, enfrenta su primera encrucijada narrativa: Jacques y su amo se topan con un cirujano que lleva en andas a su mujer; al querer el cirujano hacer una demostración, la mujer cae al piso aparatosamente. El narrador, entonces, dice:

Que cette aventure ne deviendrait-elle pas entre mes mains, s'il me prenait en fantaisie de vous désespérer! Je donnerais de l'importance à cette femme; j'en ferais la nièce d'un curé du village voisin; j'ameuterais les paysans de ce village. Je me préparerais des combats et des amours [...]. Vous ne voulez donc pas que Jacques continue le récit de ses amours? [...] Si cela vous fera plaisir, remettons la paysanne en croupe derrière son conducteur, laissons-es aller et revenons à nos deux voyageurs. (Diderot, VI: 13)

Unas páginas más adelante, Jacques y su amo se detienen en una posada miserable en la que se encuentra alojado, en la habitación contigua a la suya, un grupo de salteadores. Luego de que el ventero les niegue la comida, los vecinos les mandan a los protagonistas de la historia un plato repleto de huesos de la gallina que se acaban de comer. Jacques, iracundo ante la provocación, se dirige a la habitación y, a punta de pistola, los obliga a acostarse, los despoja de sus vituallas y los encierra con llave. Al poco tiempo de abandonar la posada, Jacques y su amo ven que se aproxima

NOTAS

pensadores franceses que le dedicaron un espacio importante a la novela en sus reflexiones.

12 | Contra lo que piensa, por ejemplo, Colas Duflo, quien en su búsqueda de principios constantes en el pensamiento diderotiano sobredimensiona el objetivo moralizante general de su literatura al leer el «Éloge» como un escrito programático. En la introducción al número 171 de la revista *Littérature* (2013), dedicado a la relación de nuestro autor con la novela, Duflo advierte: «Diderot pense le roman comme pédagogie morale dans un argumentaire qui vise à répondre aux attaques répétées par Rousseau sur la fausse compassion à l'œuvre au spectacle» (Duflo, 2013:11). Luego, no vacila en afirmar: «Dans son approche au genre romanesque, Diderot pense donc une unité profonde entre l'exigence de vérité, la pédagogie morale et la réussite esthétique» (12) y alerta que, si no se leen las obras de la segunda mitad del siglo XVIII bajo el paradigma moralizante con que se las concibe, se corre el riesgo de malinterpretarlas. Como demostraré, la novelística diderotiana, y en particular *Jacques le fataliste*, pueden leerse desde una perspectiva completamente distinta a la propuesta por Duflo, e indiscutiblemente mucho más moderna: no ya como pedagogía moral sino como programa epistemológico.

a ellos una turba iracunda y armada. El narrador aprovecha, nuevamente, para burlarse de las expectativas del lector y del propio protagonista: ambos, pervertidos por las convenciones de la lectura *romanesque*, esperan que entre el enfrentamiento en la posada y la aparición de la turba enloquecida no haya una mera relación de contigüidad cronológica sino una de causalidad¹³. Y, sin embargo, nuevamente, como en el primer episodio, la realidad representada resiste las esquematizaciones: el narrador advierte que ignora lo que sucedió en la posada luego de que la abandonaran, que nadie estaba persiguiendo a los protagonistas y que, si contara que ocurrió lo que el lector espera que haya ocurrido, habría que decirle adiós a la verdad de la historia y al relato de los amores de Jacques.

Luego agrega:

Il est bien évident que *je ne fais pas un roman*, puisque je néglige ce qu'un romancier ne manquerait pas d'employer. Celui qui prendrait ce que j'écris pour la vérité serait peut-être moins dans l'erreur que celui qui le prendrait pour une fable. (Diderot, VI: 21; énfasis añadido)

Un poco más adelante, cuando Jacques y su amo pierden un caballo y, al poco tiempo, ven venir a un hombre montado, el narrador vuelve a burlarse de la imaginación novelesca del lector, que le atribuye al mundo un orden que no tiene:

Vous allez croire, lecteur, que ce cheval est celui qu'on a volé au maître de Jacques, et vous vous tromperez. C'est ainsi que cela arriverait dans un roman, un peut plus tôt ou un peu plus tard, d'une manière ou atrement; mais *ceci n'est point un roman*. (Diderot, VI: 45; énfasis añadido)

«Je ne fais pas un roman», «Ceci n'est point un roman»: la novela más conocida de Diderot se afirma negando serlo y poniendo en juego una serie de procedimientos de contraficción (Abolgassemi, 2003), en parte inspirados en *Tristram Shandy*, que convierten al género en un verdadero laboratorio experimental. Por lo general, la crítica ha advertido, desde el pionero trabajo de J.-J. Mayoux (1936), la modernidad radical de *Jacques le fataliste*, pero no ha encontrado en este gesto diderotiano de rechazo de los procedimientos novelescos canónicos una contradicción con lo planteado en su «Éloge»: aquello a lo que Diderot se estaría oponiendo sería al *roman* entendido como «tissu d'événements frivoles», al *roman romanesque* de filiación medieval (el *romance*, para los ingleses) y no al *roman realiste* (*novel*). Como adelanté, mi lectura pretende superar esta oposición: cuando Diderot niega el carácter novelesco (*romanesque*) de Jacques no se opone solo a las formas perimidas del *romance* sino, también, a la pretensión de la nueva novela realista de representar la realidad como un todo organizado. *Jacques* es, al mismo tiempo, una crítica a las tramas inverosímiles y maravillosas

NOTAS

13 | Nicholas Cronk (1996: 332) ha señalado la relación entre este cuestionamiento narratológico de Diderot y la epistemología de David Hume. «Hume considered his account of causation to be the keystone of his thought. Cartesian dualism, in separating mind and matter, had ensured the separateness of subjective experience and objective physical reality; Hume, on the other hand, denies this separation by focusing on our perception of the outside world. Denying any intelligible connection between causes and effects, he argues that there are merely "constant conjunctions" of events which arouse habitual expectations in our own minds: "When we say, therefore, that one object is connected with another, we mean only that they have acquired a connexion in our thought, and give rise to this inference, by which they become proofs of each other's existence: A conclusion which is somewhat extraordinary, but which seems founded on sufficient evidence"».

del *roman* y una negación de las posibilidades del escritor realista de organizar el mundo de manera sistemática. El rasgo formal más evidente en este sentido es, sin duda, la incorporación de un atípico narrador que permanentemente se hace presente para advertir las dificultades de otorgarle una forma definida a la historia que se quiere contar y para constatar, a cada paso, que la realidad resiste los intentos de esquematización.

Este ineludible escepticismo con respecto a la eficacia epistémica de la novela, contradictorio con los planteos del «Éloge», entra en consonancia con el desarrollo diderotiano de una filosofía materialista de corte vitalista. En efecto, muchos de los textos fundamentales para comprender la novedosa epistemología diderotiana, desde la *Lettre sur les aveugles* hasta la trilogía *Rêve de D'Alembert* (1769), establecen lazos de complicidad entre su particular materialismo y el escepticismo (Le Ru, 2010; Stenger, 1999; Bourdin, 2007). Aunque aún sea un tema vivo de discusión entre especialistas cuán relevante fue la corriente escéptica en el supuestamente optimista y racionalista *siècle des lumières* (cfr. Charles, 2013)¹⁴, resulta claro que Diderot, si bien recusa sus ramas más radicales, propone un vínculo fuerte entre su ontología en desarrollo y un escepticismo pragmático «de bonne foi» (Bourdin, 1999: 85), con el objetivo de enfrentar los dogmas teológicos y los sistemas conceptuales metafísicos.

En la ya citada *Lettre sur les aveugles*, Diderot sienta algunas de las bases fundamentales de su pensamiento: la desconfianza en los sentidos como herramienta fiable para aprehender la realidad, esbozada allí a través de un cuestionamiento de la correspondencia entre lo que se percibe visualmente y lo que la naturaleza es realmente, no conduce a una hipostasis de la razón; la tradición matemática newtoniana es también objeto de crítica en tanto considera al universo exclusivamente en su estado presente, sin tomar en cuenta que la naturaleza está en permanente evolución y que el aparente orden de la realidad no es más que una ilusión momentánea. Así, la desconfianza epistemológica se deriva de una ontología que entiende al mundo material como inherentemente dinámico y azaroso. En el diálogo inventado con el que cierra la carta, el ciego Saunderson le responde al ingenuo ministro Holmes, que intenta convencerlo de que el orden en el mundo es un signo de la mano de Dios, que en realidad el orden aparente presente es producto del caos y del choque casual de las partículas a lo largo de la historia del universo, y que ese orden ni siquiera es tan efectivo como para que «n'aparaisent de temps en temps des productions monstrueuses» (Diderot, I: 310).

Combien de mondes estropiés, manqués, se sont dissipés, se reforment et se dissipent peut-être a chaque instant dans des espaces éloignés [...] où le mouvement continue et continuera de combiner des amas

NOTAS

14 | Aunque en un principio le pareció que el Siglo de las Luces podía omitirse, incluso el más agudo de los historiadores del escepticismo, Richard Popkin, fue dándose cuenta de la importancia que tuvo la corriente en la época. En 1963, Popkin advertía que había «muy poco escepticismo en el Siglo de las Luces». En 1992, en un artículo titulado «News Views on the Role of Scepticism in the Enlightenment», reconocía que el escepticismo ilustrado era «más fundamental y más sutil» de lo que había imaginado en un comienzo y que esto iba en contra «del optimismo científico y de la creencia en un progreso sin fin del conocimiento humano». Ambos artículos fueron luego compilados en un mismo libro, dirigido por Popkin: *Scepticism in the Enlightenment*.

de matière jusqu'à ce qu'elles aient obtenu quelque arrangement dans lequel elle puis persévérer. Oh, philosophes! [...] Promenez vous sur ce nouvel océan et cherchez à travers ses agitations irrégulières quelques vestiges de cette être intelligent dont vous admirez ici la sagesse. (Diderot, I: 310)

En los *Pensées sur l'interprétation de la nature* (1753), unos pocos años más tarde, Diderot vuelve sobre el mismo problema. La naturaleza no debe ser violentada por sistemas totalizantes, prejuiciosos, que operan con la realidad como el detective que finge que encuentra en la escena del crimen las pistas que él mismo siembra. Por el contrario,

Il faut laisser l'expérience à sa liberté; c'est la tenir captive que de n'en montrer que le côté qui prouve et que d'en voiler le côté qui contredit. C'est l'inconvénient qu'il y a, non pas à avoir des idées mais à s'en laisser aveugler, lorsqu'on tente une expérience. On n'est sévère dans son examen que quand le résultat est contraire au système [...]. Ton métier est d'interroger la Nature, et tu la fais mentir, ou tu crains de la faire expliquer. (Diderot, XII: 43)

La experimentación se torna esencial siempre y cuando se acepte su carácter esencialmente problematizador de lo real. El empirismo ingenuo, que supone que la acumulación de datos es suficiente para alcanzar un conocimiento estable, no es suficiente para reemplazar el modelo geométrico de conocimiento defendido por su socio D'Alembert: las leyes de la investigación obligan a pasar de los sentidos a la reflexión y de la reflexión a los sentidos; volver a uno mismo y salir indefinidamente. «C'est le travail de l'abeille. On a batu bien du terrain en vain si on ne rentre pas dans la ruche chargée de cire. On a fait bien des amas de cire inutile si on ne sait pas former des rayons» (Diderot, XII: 14).

Si los filósofos experimentales tienden a acumular hechos y hechos sin proponer síntesis, las grandes abstracciones borran el carácter material, sensible, de los conceptos con los que trabajan. La figura del empirista ingenuo es la del coleccionista que acumula objetos sin criterio rector, pero la del filósofo especulativo es la de quien mira las montañas desde tan arriba que los objetos de la llanura desaparecen ante su vista y lo único que puede contemplar es su propio pensamiento. La comparación de «la multitude infinie des phénomènes de la nature avec les bornes de notre entendement et la faiblesse de nos organes» (Diderot, XII:12) hace dudosa la posibilidad de que los trabajos humanos conduzcan en algún momento a un conocimiento acabado de la gran cadena que liga todos los seres: «la philosophie expérimentale travaillerait pendant les siècles des siècles, que les matériaux qu'elle entasserait, devenus à la fin par leur nombre au-dessus de tout combinaison, seraient encore bien loin d'une énumération exacte» (Diderot, XII:12). La tarea filosófica es, por definición, inconcluyente, es una misión cuya ejecución

jamás podrá llevarse a cabo y está muy por encima de la inteligencia humana (Diderot, XII: 13).

La conclusión de los *Pensées* podría ser profundamente pesimista, y sin embargo, a pesar de la admisión de la imposibilidad de aprehender la totalidad, hay un impulso a seguir investigando: aunque la naturaleza sea «une femme qui aime à se travestir» (Diderot, XII: 13) y cuyos diferentes trajes dejan a la vista un día una parte y otro día otra, dando la esperanza a los que la siguen con asiduidad de conocer un día «tout sa personne», el filósofo no puede suspender su indagación: «la philosophie expérimentale ne sait ni ce qui lui viendra, ni ce qui ne lui viendra pas de son travail; mais elle travaille sans relâche» (Diderot, XII: 21).

La aprehensión de la verdad de la naturaleza, como ha sugerido Paolo Quintili, ya no puede ser caracterizada en Diderot por el concepto de adecuación (*adaequatio*) a los objetos sino por su carácter procesual.

Il n'y a pas [selon la conception diderotienne de la vérité] d'adéquation possible, même pas à l'envers, mais l'on trouve une définition de l'être-vrai qui est, comme chez les philosophes naturalistes grecs (Thalès, Anaximandre, Héraclite), un *fuain* (du grec *fusis*: «nature»), un «déploiement», une «émersion» par degrés de ce qui est signifiant dans un contexte théorique, logique et linguistique toujours en construction. Cette émersion du sens devient ensuite l'objet d'un récit, c'est une fable (ou affabulation) qui a besoin du temps pour s'expliquer et se déployer. La vérité se réalise dans un contexte diachronique de construction du sens. (Quintili, 2001: 20)

Con esta reformulación del concepto de «verdad», señala Annie Ibrahim, Diderot convierte la ciencia en el arte de «exprimer la nature, sachant qu'elle s'imité elle-même en inventant des formes et qu'elle nous invite à une imitation expressive» (Ibrahim, 2010: 97). Pero también convierte el arte en eso mismo: la estética novelística de Diderot en su etapa más avanzada, como su epistemología, parte de la realidad («de la nature multiforme animée du perpétuel mouvement créateur de variétés nouvelles») y la unidad de la creación artística y científica se manifiesta «comme le fait de la rencontre aléatoire des éléments entre eux, nature et œuvre d'art, des interpretes entre eux, savant et artiste» (Ibrahim, 2010: 165).

Si el arte es una de las formas a las que Diderot recurre para intentar aprehender la escurridiza verdad que esconde la naturaleza, resulta legítimo preguntarse cómo contribuye, en esta búsqueda, la novela. ¿Cómo solucionar artísticamente la paradoja de una verdad que nunca se alcanza, pero cuyo proceso de búsqueda debe continuar permanentemente, por un lado porque es un impulso humano vital, por el otro porque, aun con sus limitaciones, conserva un notable valor heurístico?

En *Les soirées de Saint-Petersbourg* (1821), el conservador Joseph de Maistre, atribulado por los efectos de una modernidad que identificaría negativamente con la Revolución Francesa, compararía el estado del universo con un gabinete de historia natural sacudido por un terremoto: las puertas abiertas y rotas, los armarios tirados en el suelo, los moluscos invadiendo la sala de minerales y el nido de un colibrí sobre la cabeza de un cocodrilo darían cuenta del ocaso de un orden que no por sacudido debería considerarse inexistente. ¿Qué insensato, se preguntaría allí, podría dudar de la intención primordial o creer que el gabinete había sido construido originariamente de esa manera? El desorden presupone un orden anterior, visible para un ojo entrenado que, paseándose por ese «vaste temple de la nature», restablece «sans peine tout ce qu'un agente funeste a brissé, ou faussé, ou souillé, ou déplacé» (De Maistre, 1854: 123-124). Como parecía serlo para el Diderot del «Éloge», para De Maistre el desorden no era una característica constitutiva del universo sino una circunstancia contingente, pasible de ser corregida con una mirada aérea, racional, reorganizadora.

Diderot había propuesto una relación alternativa entre el gabinete de historia natural y la naturaleza en su artículo «Cabinet d'histoire naturelle» de la *Encyclopédie*. Para formar un gabinete, asegura allí el *philosophe*, no alcanza con rejuntar todos los objetos posibles sin orden y sin gusto; es necesario, por el contrario, poder distinguir aquellos que merecen ser guardados de aquellos que conviene rechazar, y otorgarle a cada cosa su lugar correspondiente. Este ordenamiento artificial, no obstante, difícilmente pueda dar cuenta de la naturaleza en su productividad y su dinamismo:

L'ordre d'un cabinet ne peut être celui de la nature; la nature affecte partout un désordre sublime. De quelque côté que nous l'envisagions, ce sont des masses qui nous transportent d'admiration, des groupes qui se font valoir de la manière la plus surprenante. Mais un cabinet d'Histoire naturelle est fait pour instruire; c'est là que nous devons trouver en détail & par ordre, ce que l'univers nous présente en bloc. Il s'agit d'y exposer les trésors de la nature selon quelque distribution relative, soit au plus ou moins d'importance des êtres, soit à l'intérêt que nous y devons prendre, soit à d'autres considérations moins savantes & plus raisonnables peut-être, entre lesquelles il faut préférer celles qui donnent un arrangement qui plait aux gens de goût, qui intéresse les curieux, qui instruit les amateurs, & qui inspire des vues aux savants.

Los gabinetes permiten adquirir los primeros rudimentos de la ciencia de la historia natural pero jamás se observa en ellos la naturaleza viva y actuante, esa mujer que gusta de disfrazarse. Accedemos a un pantallazo, caprichoso por cierto, de la *natura naturata*, pero se nos oculta la *natura naturans*. Así, si para De Maistre el gabinete destruido por un terremoto es una imagen corrupta de lo que la naturaleza es en sí misma, Diderot pareciera decirnos aquí: si pretende ser una mimesis precisa de su objeto, el orden artificioso del gabinete debe ser alterado por un temblor de tierra¹⁵.

NOTAS

15 | No sugiero, por ello, que Diderot sea un precursor de la Revolución Francesa. Lo que en De Maistre es una metáfora política, en el philosophe es una metáfora artística y estética.

La cambiante concepción diderotiana de la novela puede pensarse, en este sentido, en relación con su idea del funcionamiento de un gabinete de historia natural. En el «Éloge», más optimista, el novelista se enfrentaba al universo y era capaz de restituirle un orden, de construir un gabinete con fines instructivos, gracias a una visión generalizante, aérea, que, justamente por su capacidad globalizadora, convertía a la ficción en más verdadera que la historia. Seleccionando, como el filósofo de la naturaleza, objetos especialmente significativos, monádicos, el escritor se mostraba capaz de ofrecer un panorama total de la realidad que, sin embargo, no se confundía con la realidad misma. En *Jacques le fataliste*, donde no se enfrenta un desafío tanto instructivo como mimético, el narrador se ve paralizado y no puede sino ser arrastrado, en su propio relato, a un desorden que, si más incómodo, es también más verdadero. La anti-novela de Diderot renuncia a reorganizar el mundo y se limita a intentar mostrarlo tal como es: caótico, casual, desordenado, dinámico.

3. Novela y *esquisse*: conclusión provisoria

Como lo había hecho en sus críticas a los salones de 1765 y 1767, nuestro autor se inclina, en el campo de la novelística, no por las obras terminadas, cerradas, orgánicas, sino por los bocetos, que tienen «plus de vie et moins de formes». En su crítica de *La Mère bien-aimée*, de Greuze, nuestro autor advertía:

Les esquisses ont communément un feu que le tableau n'a pas. C'est le moment de chaleur de l'artiste, la verve pure, sans aucun mélange de l'apprêt que la réflexion met à tout ; c'est l'âme du peintre qui se répand librement sur la toile. La plume du poète, le crayon du dessinateur habile, ont l'air de courir et de se jouer. La pensée rapide caractérise d'un trait. Or plus l'expression des arts est vague, plus l'imagination est à l'aise. (Diderot, X: 353)

La preferencia de las *esquisses* por sobre los *tableaux* da cuenta de un descubrimiento central para el desarrollo de la estética diderotiana: al exigir la participación activa del receptor¹⁶ y permitir, por eso, un mayor juego imaginativo (Delon, 2011), las formas abiertas impactan más fuertemente en el público y evocan más exactamente el trabajo activo que el filósofo debe realizar para convertir la naturaleza no solo en objeto de estudio sino, también, en objeto de contemplación estética, en espectáculo, en arte.

La indeterminación formal cumple una doble función: es, al mismo tiempo, más fiel a lo real, y permite un mayor juego imaginativo. Diderot advierte tempranamente que la novela, como diría Bajtin, al ser un género en proceso de formación, «refleja con mayor

NOTAS

16 | En el *Salon de 1767*, destaca los *esquisses* de Hubert Robert: «L'esquisse ne nous attache peut-être si fort que parce qu'étant indéterminée, elle laisse plus de liberté à notre imagination qui y voit tout ce qui lui plaît» (Diderot, XI: 246).

profundidad, con mayor sensibilidad y más esencial y rápidamente, el proceso de formación de la realidad misma» (Bajtín, 1989: 453). Cabría preguntarse si, en su génesis moderna, la forma novelística, inabarcable por las poéticas normativas del siglo anterior, no sería tanto un intento de restituirle a la realidad la unicidad perdida del *epos* (como pensaron famosamente Hegel y el joven Lukács), sino, más bien, el espacio ficcional en el que se puede dar cuenta del carácter fragmentario de una realidad que es, en sí misma, un gabinete de historia natural destruido y sobre el cual el hombre intenta imponer un orden que, porque el propio objeto es refractario, fracasa.

El hecho de que la novela de Diderot se valga de los procedimientos señalados a lo largo de este trabajo para representar la inestabilidad de lo real puede funcionar como un envión más para contribuir a revisar, y eventualmente desechar, la *idée reçue* que le atribuye al *Siècle des lumières* un intento de ordenar artificiosa y esquemáticamente el mundo del arte, del mismo modo que lo acusa de haber defendido de manera acrítica la razón. En esta visión simplificadora, tan cuestionada por los especialistas en el siglo XVIII pero aún pregnante en la crítica literaria pos-adorniana, difícilmente hay lugar para admitir que la indeterminación de la forma, la fragmentariedad y la falta de coherencia orgánica —todos elementos supuestamente pertenecientes a la novelística de un siglo XX desencantado con el proyecto de las Luces— tienen uno de sus más originales antecedentes en la obra de uno de los directores de la *Encyclopédie*, el *organon* ilustrado por antonomasia.

Bibliografía citada

- ABOLGASSEMI, M. (2003): «La contrefiction dans Jacques le Fataliste», *Poétique* 2003/2, 223-237.
- BAJTIN, M. (1999): *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus.
- BAUDRY, M. (2013): «Le roman réaliste, historien de lui-même», *Romantisme* 2013/2, 160, 65-77.
- BOURDIN, J. C. (1999): «Matérialisme et scepticisme chez Diderot», *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 26, 85-97.
- CHARLES, S. (2013): «Introduction: What is Enlightenment Scepticism? A critical rereading of Richard Popkin» en Charles, S. y Smith, P. (eds.): *Scepticism in the Eighteenth Century: Enlightenment, Lumières, Aufklärung*, Nueva York-Londres: Springer.
- CHARTIER, R. (2005): «Le commerce du roman», en *Inscrire et effacer. Culture écrite et littérature (XI-XVIII siècle)*, París: Gallimard / Editions du Seuil, 155-175.
- CRONK, N. (1996): «Reading Expectations: The Narration of Hume in Jacques le fataliste», *Modern Language Review*, 91, 330-41.
- CROCKER, L. (1974): *Diderot's Chaotic Order. Approach to Synthesis*, Princeton: Princeton University Press.
- DARNTON, R. (1995): *The Forbidden Best-Sellers of Pre-revolutionary France*, Nueva York: W. W. Norton.
- DE MAISTRE, J (1854): *Les soirées de Saint-Pétersbourg; ou, Entretiens sur le gouvernement temporel de la Providence, suivies d'un traité sur les sacrifices*, París: Lyon Pélagaud.
- DELON, M. (2011): «Carte blanche a l'imagination. Diderot et l'affirmation de l'imagination creatrice», *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 111, 2, 283-292.
- DIDEROT, D. y D'ALEMBERT, J. le R. (dirs.) (1751-1772): *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de Gens de lettres*, edición electrónica, Spring 2016 Edition, Morrissey, R y Roe, G. (eds.), University of Chicago, ARTFL Encyclopédie Project, [18/07/2017], <<https://encyclopedie.uchicago.edu/>>
- DIDEROT, D. (1875): *Œuvres complètes* (ed. Assézat-Tourneaux), vols. I, V, VI, XII, París: Garnier Frères.
- DIECKMANN, H. (1941): «Diderot's Theory of Genius», *Journal of the History of Ideas*: vol. 2, 2, 151-182.
- DUFLO, C. (2013): «Introduction. Diderot: roman, morale et vérité», *Littérature* 2013/3, 171, 3-12.
- FRIED, M. (1980): *Absorption and theatricality. Painting and beholder in the age of Diderot*, Berkeley: University of California Press.
- FOWLER, J. (2014): *Richardson and the philosophes*, Oxford: Legenda.
- GREINER, F. (2008): «La confrontation de l'histoire et du roman: Fancan, Sorel, Lenglet-Dufresnoy», *Dix-septième siècle*, 2008/2, 239, 311-338.
- IBRAHIM, A. (2010): *Diderot, un materialisme eclectique*, París: Vrin.
- KOSELLECK, R. (1993): *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona: Paidós.
- LE RU, V. (2010): «Le scepticisme dans l'Encyclopédie de Diderot et de d'Alembert», *Revue de métaphysique et de morale*, 65, 75-92.
- MAY, G. (1955): «L'histoire a-t-elle engendré le roman ? Aspects français de la question au seuil du siècle des Lumières», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 2 (abril-junio), 155-176.
- MAY, G. (1963): *Le Dilemme du roman au XVIII^e siècle: étude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*, New Haven: Yale University Press.
- MAYOUX, J. J. (1936): «Diderot and the technique of modern literature», *Modern Language Review*, 31, 518-531.
- MONTOYA, A. (2013): *Medievalist Enlightenment from Charles Perrault to Jean-Jacques Rousseau*, Cambridge: D. S. Brewer.
- PAIGE, N. (2011): *Before Fiction: The Ancien Régime of the Novel*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- PAVEL, Th. (2005): *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*, Barcelona: Crítica.

- PEPIN, F. (2014): «Diderot et la conjecture expérimentale, ou comment concilier l'extravagance de l'enthousiaste et la prudence de l'authentique génie», *MLN*, vol. 129, 4, 756-779.
- POPKIN, R. (1997): «New Views on the Role of Scepticism in the Enlightenment» en Popkin *et al* (dir.), *Scepticism in the Enlightenment*, Dordrecht: Kluwer, 157-172.
- POPKIN, R. (1997): «Scepticism in the Enlightenment» en Popkin *et al*, (dir.), *Scepticism in the Enlightenment*, Dordrecht: Kluwer. 1-16.
- QUINTILI, P. (2001): «De la vérité comme *adæquatio* à la vérité comme *processus* dans la philosophie de Diderot», *Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie*, 30, 17-33.
- RANCIÈRE, J. (2009): *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- ROUSSEAU, N. (1997): *Diderot. L'écriture romanesque à l'épreuve du sensible*, Paris: Honoré Champion.
- SCARAFILE, G. (2014): «The 'Esprit Prophetique': Brief Remarks on the Phenomenology of Genius in Diderot», *Perspectives on Theory of Controversies and the Ethics of Communication*, serie *Logic, Argumentation & Reasoning*, vol. 21, 141-148.
- SCHAEFFER, J. M. (2006): *¿Qué es un género literario?*, Madrid: Akal.
- STENGER, G. (1999): «La théorie de la connaissance dans la Lettre sur les aveugles», *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 26, 99-111.
- STENGER, G. (2013): *Diderot : le combattant de la liberté*, Paris: Perrin.
- TAUPIN, R. (1939): «Richardson, Diderot et l'art de conter», *The French Review*, vol. 12, 3, 181-194.
- TERRASSE, J. (1999): *Le Temps et l'espace dans les romans de Diderot*, Oxford: Voltaire Foundation.
- WEIL, F. (1986): *L'Interdiction du roman et la librairie: 1728-1750*, Paris: Aux Amateurs de livres.



452°F

Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

Journal of Literary Theory and Comparative Literature

Revista de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada

Literaturaren Teoria eta Literatura Konparatua aldizkaria

www.452f.com



NOTAS CRÍTICAS

A quattro anni dall'Apocalisse. La strage di Orlando, Trump, «il gender» e le unioni civili in Italia

Lorenzo Bernini
Università di Verona

A quattro anni dall'Apocalisse. La strage di Orlando, Trump, «il gender» e le unioni civili in Italia¹

Lorenzo Bernini
(Università di Verona)

Innanzitutto grazie di avermi invitato a discutere *Apocalipsis queer*. Grazie innanzitutto al Casal Lambda, che ospita questa presentazione: sono onorato di poter parlare del mio libro nella sede di un'associazione tanto importante per la storia del movimento LGBTQI catalano, spagnolo ed europeo. Grazie, poi, naturalmente, a Connie Dagas e a Helle Bruun di Editorial Egales, che hanno organizzato questa presentazione e che, ancor prima, hanno pubblicato la traduzione del mio libro. Grazie soprattutto ad Albert Tola, traduttore del volume e oggi interprete simultaneo. Ha fatto davvero un magnifico lavoro con il libro, coinvolgendomi in ogni passaggio — un lavoro che per me è stato emozionante e intenso, a tratti segnato da una conturbante sensazione di «possessione demoniaca» e da una sorta di identificazione erotica: Albert che scriveva in castigliano al posto mio! (E ora addirittura che parla in castigliano al posto mio!). Ma visto che è qui presente il mio compagno Tommaso Rossi, che tra l'altro è l'autore della bellissima copertina con il rinoceronte viola, mi limito a ringraziare Albert per il suo ottimo lavoro e per la sua grande amicizia, lasciando i turbamenti erotici tra parentesi. Grazie, quindi, anche al rinoceronte, che tra l'altro, per una strana coincidenza che non sto a raccontarvi, è proprio il rinoceronte dello zoo di Barcellona, e questa mattina Tommaso e io siamo passati a salutarlo! E grazie naturalmente anche a Tommaso, e non solo per la copertina. Il libro è dedicato a lui².

Apocalipsis queer è uscito in Italia nel 2013, in Spagna nel 2015. Sono passati quindi quattro anni dalla prima edizione per le edizioni ETS³, due dalla postfazione dell'edizione spagnola per Editorial Egales⁴: e si è trattato di anni densi, segnati da eventi significativi. Visto che è trascorso tanto tempo, ciò che ho deciso di provare a fare con voi, con una certa presunzione, è di riflettere

NOTAS

1 | Intervento pronunciato da Lorenzo Bernini presso la sede dell'associazione Casal Lambda (Barcellona) il 10 febbraio 2017, in occasione della presentazione del suo libro *Apocalipsis queer. Elementos de teoría antisocial*, Editorial EGALÉS, Barcellona, 2015.

2 | Un ringraziamento a parte, perché riguarda l'ambito accademico, va al centro di ricerca ADHUC e al Màster Oficial *Construcció i Representació d'Identitats Culturals*, per la presenza della professoressa María Teresa Vera-Rojas e del professor Francesco Ardolino, per le cui parole troppo generose sono davvero orgoglioso — e a dire il vero anche un po' imbarazzato. E grazie infine ad Andrea Segura e Rosa Trassierra, perché so che hanno avuto un ruolo importante nel coinvolgimento dell'Università.

3 | Lorenzo Bernini, *Apocalipsis queer. Elementos de teoría antisocial*, Edizioni ETS, Pisa 2013.

4 | Più recente la traduzione

4520F

Revista de Teoria de la Literatura y Literatura Comparada
Journal of Literary Theory and Comparative Literature
Revista de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada
Literaturaren Teoria eta Literatura Komparatua aldizkaria

www.452f.com



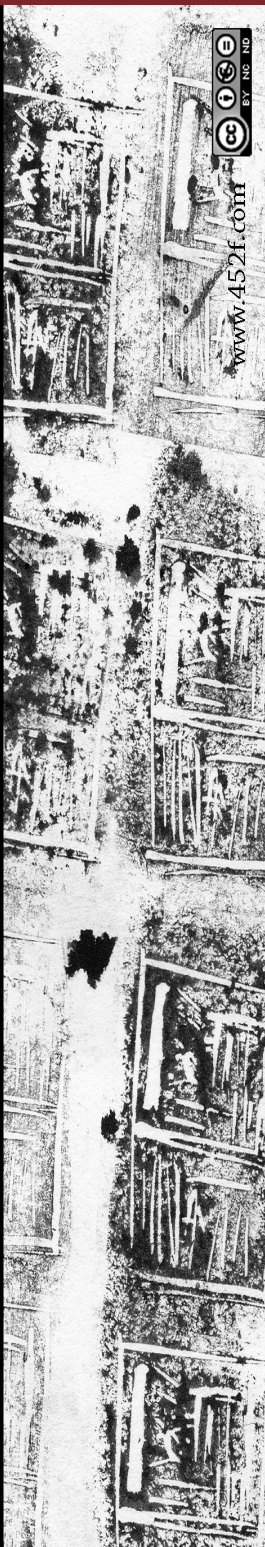
NOTAS CRÍTICAS

A quattro anni dall'Apocalisse. La strage di Orlando, Trump, «il gender» e le unioni civili in Italia

Lorenzo Bernini
Università di Verona

Revista de Teoria de la Literatura y Literatura Comparada
Journal of Literary Theory and Comparative Literature
Revista de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada
Literaturaren Teoria eta Literatura Komparatua aldizkaria

4520F



sull'attualità del mio libro a quattro anni dalla sua uscita, tenendo sullo sfondo quattro di questi eventi:

1. L'approvazione della legge sulle unioni civili tra persone dello stesso sesso in Italia, il 5 maggio 2016: una legge dall'impianto discriminatorio, che, tuttavia, dalle persone LGBT italiane è stata accolta come un importante passo avanti nella percezione del proprio essere cittadini/e;
2. La strage di Orlando, dove nella notte tra l'11 e il 12 luglio 2016 Omar Marteen ha ucciso quarantanove avventori del locale gay Pulse e ne ha feriti altri cinquantatré per la maggior parte di origine sudamericana;
3. L'elezione di Donald Trump negli Stati Uniti il 9 novembre 2016 e il suo insediamento il 20 gennaio 2017;
4. E infine la campagna del Vaticano contro la cosiddetta «teoria del gender», che è iniziata attorno alla metà degli anni novanta, ma che in Italia ha assunto grande risonanza pubblica soltanto in seguito alla discussione di una legge sull'omofobia nel settembre 2013 e, in seguito, della legge sulle unioni civili nel maggio 2016.

Quando ho scritto *Apocalipsis queer*, tutto questo non era ancora avvenuto. In quel momento, i movimenti lesbici e gay mainstream italiani sembravano congelati nell'attesa deprimente di un riconoscimento giuridico per le coppie dello stesso sesso che in Italia sembrava non dover arrivare mai e che poi, invece, si è realizzato. In tale situazione, il mio tentativo è stato di riflettere, in Italia, su una pagina significativa del dibattito queer statunitense fino ad allora trascurata: quella delle cosiddette teorie antisociali, poiché ero convinto — e tuttora lo sono — che offrirono un interessante punto di vista sulle richieste giuridiche dei movimenti LGBTI.

A scanso di equivoci, preciso subito che *Apocalipsis queer* non è un libro contro i diritti matrimoniali, né in generale contro la politica dei diritti umani e civili. Uno dei suoi intenti è, però, quello di mettere in luce i limiti di una politica LGBTI che si esaurisca nella richiesta di diritti e di inclusione sociale. A questa politica, il libro non offre tuttavia alternative: a chi è alla ricerca di facili soluzioni, potrei dunque consigliare di non leggerlo,

NOTAS

inglese: Lorenzo Bernini, *Queer Apocalypses: Elements of Antisocial Theory*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2017.

NOTAS CRÍTICAS

A quattro anni dall'Apocalisse. La strage di Orlando, Trump, «il gender» e le unioni civili in Italia

Lorenzo Bernini
Università di Verona

perché rimarrebbe on un gusto amaro in bocca. Nell'uso che ne faccio, le teorie queer antisociali non sono infatti programmi di azione politica, ma teorie *critiche*⁵ che utilizzo per interrogare quanto di loro i soggetti queer stanno sacrificando sull'altare dell'inclusione e della rispettabilità sociale. Essere considerati come buoni mariti e buone mogli, come buoni padri e buone madri, come vere donne e veri uomini — assumere insomma ruoli già previsti dalla società eterosessuale — equivale davvero a essere riconosciuti come LGBTQI? E i diritti matrimoniali e la cultura dei diritti in generale sono sufficienti a liberare le persone LGBTQI dalla negatività che rappresentano nella società eterosessuale? Queste sono le domande che fanno da premessa e da sfondo al mio libro.

Non conosco bene la situazione spagnola, e me ne scuso. Questa mattina ho visitato la libreria Cóplices, e ho potuto apprezzare che in Spagna esiste una produzione teorica queer ampia e variegata. In Italia non è così. E soprattutto nelle università italiane, ancora oggi la ricezione delle teorie queer statunitensi privilegia il pensiero di Judith Butler e il suo confronto con le teorie femministe europee. Il testo chiave delle teorie antisociali, *No al Futuro* di Lee Edelman⁶, che in Spagna è stato tradotto da Editorial Egales nel 2014⁷, in Italia non hai mai visto la luce. Inoltre, se nei movimenti LGBTQI italiani — come in quelli del resto del mondo — la soggettività degli uomini gay ha tuttora una posizione egemonica, nelle elaborazioni teoriche sulla sessualità essa è invece stata fino ad ora sottorappresentata. Il mio libro è anche un tentativo di elaborare, in Italia, una riflessione queer specificamente maschile, che indaga l'esclusione sociale degli uomini che fanno sesso tra uomini a partire dal disgusto suscitato dai rapporti anali. Il mio intento non è naturalmente affermare la superiorità del posizionamento teorico gay su quello lesbofemminista, transfemminista o transgender, ma aprire un dibattito tra diversi punti di vista sul rapporto tra politica e sessualità. In alcune elaborazioni teoriche e politiche recenti, «queer» rischia di diventare un nuovo significante neutro-universale. Al contrario, uno degli insegnamenti che personalmente ho tratto da tali teorie è la possibilità di pensare la politica al di fuori di una logica universale che debba valere per tutti e tutte allo stesso modo:

NOTAS

5 | Sul concetto di critica, e sull'interpretazione delle teorie queer come teorie critiche, mi permetto di rimandare a: Lorenzo Bernini, *Le teorie queer: Un'introduzione*, Mimesis, Milano-Udine 2017 (in corso di stampa).

6 | Lee Edelman, *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Duke University Press, Durham, 2004.

7 | Lee Edelman, *No al futuro: La teoría queer y la pulsión de muerte*, Editorial EGALES, Barcellona, 2014.

Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Journal of Literary Theory and Comparative Literature
Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Literaturaren Teoria eta Literatura Komparatua aldizkaria

452F

www.452f.com



NOTAS CRÍTICAS

A quattro anni dall'Apocalisse. La strage di Orlando, Trump, «il gender» e le unioni civili in Italia

Lorenzo Bernini
Università di Verona

la possibilità, quindi, di tematizzare il punto di vista particolare del soggetto che fa teoria.

Se avete familiarità con Butler, sapete che il soggetto vulnerabile che Butler mette al centro delle sue riflessioni è un soggetto etico — che dal femminismo italiano è stato facilmente tradotto nel soggetto della relazione, della cura, persino della maternità. Le teorie queer antisociali tentano invece di guardare alla politica a partire non da una posizione etica, ma da una posizione sessuale — ad esempio dalla posizione di un uomo che si fa penetrare da un altro uomo, che si apre all'altro non per prendersene cura, ma per godere. Per Leo Bersani e Lee Edelman, il soggetto sessuale è dominato da una pulsione che gli fa perdere il controllo sul mondo, sugli altri e su se stesso, che lo isola dalla società umana in un godimento perverso, che non obbedisce né all'istinto riproduttivo, né all'istinto di conservazione. Per questi autori, il soggetto della pulsione non è un utilitarista che cerca piacere e affermazione di sé, bensì un soggetto masochista, in balia di una pulsione che lo dissolve in un godimento che è al di là del principio di piacere. Chi ha esperienza di un certo modo sfrenato di vivere la sessualità gay — nelle saune, nelle darkroom, nei cruising bar, nei luoghi di cruising all'aperto, negli incontri occasionali delle chat o di grindr — credo che abbia idea di ciò che sto dicendo.

Per Bersani ed Edelman, dunque, il sesso rappresenta il punto cieco della soggettività, la negatività del soggetto, ciò che perturba la sua coscienza di sé. Questo carattere perturbante appartiene tanto al sesso eterosessuale quanto a quello omosessuale; ma nelle società eterosessiste, cioè in tutte le società, la negatività viene scaricata sui rapporti omosessuali che non possono essere redenti dalla finalità riproduttiva, e in particolare sui rapporti anali tra maschi. Se il sesso eterosessuale può assumere il significato politico della riproduzione della società e dell'umanità, nella sua sterilità quello omosessuale costituisce una minaccia al significato, una negatività senza redenzione, letteralmente un «buco nero». Le teorie antisociali invitano appunto gli intellettuali queer, i movimenti queer, i soggetti queer a continuare a occupare ostinatamente il luogo oscuro di questa negatività che da sempre hanno occupato, senza

452F

Revista de Teoria de la Literatura y Literatura Comparada
Journal of Literary Theory and Comparative Literature
Revista de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada
Literaturaren Teoria eta Literatura Komparatua aldizkaria



www.452f.com

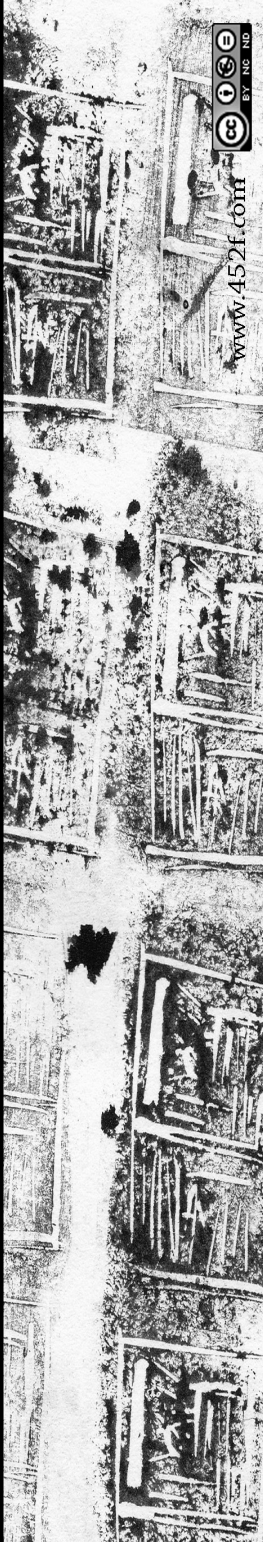
NOTAS CRÍTICAS

A quattro anni dall'Apocalisse. La strage di Orlando, Trump, «il gender» e le unioni civili in Italia

Lorenzo Bernini
Università di Verona

Revista de Teoria de la Literatura y Literatura Comparada
Journal of Literary Theory and Comparative Literature
Revista de Teoria de la Literatura y Literatura Comparada
Literaturaren Teoria eta Literatura Komparatua aldizkaria

4520F



illudersi che per abbandonarlo sia sufficiente una legge sui matrimoni gay e lesbici, sulla riproduzione assistita e sull'adozione.

A mio avviso, le teorie antisociali possono dare un importante contributo tanto all'attivismo quanto alla ricerca, perché consentono di mettere a tema quella negatività queer che la realtà ci sbatte in faccia con violenza nonostante tutti i nostri sforzi per rimuoverla. Nel luglio 2016, è stata ad esempio la strage di Orlando a precipitarci nel baratro di questa negatività: quarantanove persone, per lo più di origine latina, erano state uccise. Una tragedia. Ma la tragedia non è finita con la loro morte. Come forse ricorderete, uno dei sopravvissuti del Pulse è stato licenziato dal datore di lavoro che, vedendolo in TV dopo la strage, si è reso conto di aver a che fare con un omosessuale. E il corpo di una delle vittime del Pulse è stato rifiutato dai genitori, che non ne hanno voluto celebrare il funerale... Certo è possibile interpretare la strage di Orlando come l'esito della follia di un singolo. Oppure come il risultato logico del troppo facile accesso alle armi negli Stati Uniti. Oppure come un atto di terrorismo domestico di stampo integralista islamico. O ancora come un atto razzista. In ogni caso, quella strage ci ricorda anche, e soprattutto, che nel mondo, in tutto il mondo, le minoranze sessuali restano i gruppi che più vengono odiati. La strage di Orlando ci ha precipitati nel baratro della negatività queer in modo eclatante. Ma nello stesso baratro ci precipitano in realtà ogni atto di bullismo, ogni aggressione, ogni pestaggio, ogni uccisione, ogni suicidio, ogni condanna alla reclusione o alla morte dettata dall'odio per le minoranze sessuali — come ogni giorno accade nel mondo.

Possiamo cercare di frenare l'odio e il disgusto con il diritto, e anzi dobbiamo cercare di farlo. Ma se ci illudiamo che il diritto possa estinguere l'odio, rischiamo di mettere il primo al servizio di quest'ultimo. Quando le minoranze sessuali perdono momentaneamente la loro negatività per assumere il ruolo di vittime che chiedono la protezione della legge, il rischio è che la loro negatività si riversi per un attimo su qualcun altro, per poi tornare su di loro. È quanto accade in quel complesso assemblaggio politico che Jasbir Puar ci ha insegnato a chiamare «omonazionalismo»⁸: la cooptazione dei diritti

NOTAS

8 | Jasbir Puar, *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times*, Duke University Press, Durham 2007.

NOTAS CRÍTICAS

A quattro anni dall'Apocalisse. La strage di Orlando, Trump, «il gender» e le unioni civili in Italia

Lorenzo Bernini
Università di Verona

Revista de Teoria de la Literatura y Literatura Comparada
Journal of Literary Theory and Comparative Literature
Revista de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada
Literaturaren Teoria eta Literatura Komparatua aldizkaria

452F



gay nelle retoriche della superiorità dell'occidente liberale sul mondo islamico⁹. Ne ha dato un chiaro esempio Donald Trump. Dopo la strage di Orlando, in piena campagna elettorale, Trump si è affrettato a polemizzare contro Barack Obama e Hillary Clinton, ricordando che Marteen era figlio di immigrati afgani e dichiarando che solo lui, solo Trump, sarebbe stato in grado di proteggere le donne e gli omosessuali statunitensi, chiudendo le frontiere degli Stati Uniti all'immigrazione dai paesi islamici. Cosa che poi ha puntualmente fatto. Questo Trump difensore degli omosessuali, questo Trump che ha tra i suoi più sfegatati sostenitori quel frocio maschilista, razzista e sciovinista che è Milo Yannopoulos¹⁰, questo Trump, dicevo, il primo febbraio di quest'anno ha nominato alla Corte Suprema il giudice conservatore e cattolico integralista Neil Gorsuch che potrebbe proporre l'annullamento dell'uguaglianza matrimoniale. E ancora vi ricordo che Trump è un sostenitore del *First Amendment Defence Act*, una proposta di legge che difende chi si oppone ai matrimoni omosessuali per motivi religiosi, e che sotto la sua presidenza rischia ora di essere approvata.

Nei prossimi anni, a mio avviso, i movimenti LGBTQI dovranno stare molto attenti a non prestarsi al gioco anti-islam e anti-immigrazione di Trump, di Yannopoulos e di quelli come loro. Dovranno però anche ben guardarsi dal pericolo speculare del buonismo multiculturalista, e riconoscere che l'Islam può effettivamente offrire giustificazioni religiose all'odio contro le minoranze sessuali, al pari delle altre religioni monoteiste che Trump dichiara di voler proteggere. In Italia, ad esempio, se il disegno di legge contro l'omofobia, approvato alla camera nel settembre 2013, non è mai stato discusso in Senato, non è stato per l'azione dell'integralismo islamico, ma per il successo della campagna contro la cosiddetta «teoria del gender», che è in realtà una campagna contro l'omosessualità e la transessualità. Una campagna, o meglio una crociata, condotta non solo dagli integralisti cattolici e dai movimenti neofascisti, ma dall'intera Chiesa cattolica, a partire dalle più alte gerarchie vaticane. A partire da Bergoglio, a cui — ciononostante — tutti oggi in Italia, a destra e a sinistra, compresi i movimenti LGBT mainstream, guardano con tanta simpatia.

NOTAS

9 | Si noti anche che se da un lato i diritti gay vengono contrapposti all'omofobia islamica, da un altro lato la stampa attribuisce spesso frequentazioni omosessuali ai responsabili di stragi terroristiche di stampo integralista islamico, utilizzandole come segni di scarsa aderenza alla religione islamica e al tempo stesso come sintomi di personalità disturbate. Così è avvenuto non soltanto per l'autore della strage di Orlando (del 13 novembre 2015) Omar Marteen, ma anche per Abdeslam Salah (componente del comando responsabile degli attentati di Parigi del 13 novembre 2015) e Mohamed Bouhlel (responsabile dell'attentato di Nizza del 14 luglio 2016).

10 | È lo stesso Yannopoulos a definirsi «frocio» (*faggot*).

NOTAS CRÍTICAS

A quattro anni dall'Apocalisse. La strage di Orlando, Trump, «il gender» e le unioni civili in Italia

Lorenzo Bernini
Università di Verona

In Italia, questa crociata ha riscosso importanti successi. Non solo il disegno di legge contro l'omofobia si è arenato, ma nel marzo 2014 il governo Renzi ha bloccato la distribuzione di opuscoli antidiscriminatori agli insegnanti italiani che era stata predisposta dal precedente governo Monti. E la legge sulle unioni civili approvata il 5 maggio 2016 nega alle coppie omosessuali non soltanto l'accesso al matrimonio, ma anche lo statuto di famiglie, come esplicitamente chiesto da Bergoglio. Oltre ad aver tuonato più volte contro la teoria del gender, nel gennaio 2016, Bergoglio ha infatti dichiarato che le persone omosessuali «vivono in uno stato oggettivo di errore» e che «non può esserci confusione tra la famiglia naturale voluta da Dio e ogni altro tipo di unione»¹¹. Lo ha detto Bergoglio, ripeto, non l'imam di qualche moschea integralista.

Quando ho consegnato *Apocalipsis queer* alle edizioni ETS, nella primavera del 2013, non potevo prevedere che sarebbe uscito nel pieno della crociata «anti-gender». Eppure, il libro mi sembra tuttora una buona risposta a questa crociata. Innanzitutto, perché, dando conto delle critiche che le teorie antisociali rivolgono a Butler, il libro mostra che gli studi di genere e le teorie queer costituiscono un ampio campo di ricerca, anche conflittuale, che non può essere riassunto in una sola teoria o ideologia. Secondariamente, perché dimostra che, se la «teoria del gender», al singolare, non esiste, esistono effettivamente teorie queer, movimenti queer e soggetti queer che della natura creata da Dio si fanno beffe, e che rivendicano il carattere pulsionale, perverso, innaturale, della sessualità. Che esistono teorie queer, movimenti queer e soggetti queer che non soltanto non chiedono di redimere l'abiezione delle minoranze sessuali nel matrimonio, ma neppure dimostrano interesse per la misericordia di Bergoglio.

In ultima istanza, mi pare che *Apocalissi queer* costituisca ancora oggi una buona risposta all'omofobia del Vaticano perché mostra che esistono soggetti queer che, se è vero che Dio è amore, se ne fottono di farsi amare. E preferiscono farsi scopare.

NOTAS

11 | Jorge Mario Bergoglio, *Discorso del Santo Padre Francesco in occasione dell'inaugurazione dell'anno giudiziario del tribunale della Rota romana*, «Bollettino della Sala stampa della Santa Sede», 22 gennaio 2016.

Revista de Teoria de la Literatura y Literatura Comparada
Journal of Literary Theory and Comparative Literature
Revista de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada
Literaturaren Teoria eta Literatura Konparatua aldizkaria

4520F



www.4520f.com

La ciudad hostil: imágenes en la literatura.**Eugenia Popeanga (coord.)****Madrid: Síntesis, 2015****216 páginas**

La ciudad hostil: imágenes en la literatura se compone de cuatro partes y un epílogo, repartidos en un total de 15 secciones, que analizan cómo se representa la opresión y la hostilidad de la ciudad en la literatura y las artes. Este volumen es el noveno publicado por el grupo de investigación GILAVE y supone un estudio completo de la influencia de la sociolingüística y su relación con la agresividad de los espacios, el rol de enclaves reales en la literatura, y la presencia de violencia, crueldad y la desigualdad en la lucha entre el individuo y la ciudad posmoderna.

Diego Muñoz Carrobles abre el volumen y la primera parte, titulada «El espacio urbano como generador de hostilidad», analizando desde un prisma sociolingüístico la interculturalidad de la comunidad, centrando su atención en las repercusiones de la lucha de guetos y de la inmersión en una nueva comunidad lingüística. Su estudio se desliga de las connotaciones negativas del término «lucha» y resalta los aspectos positivos relacionados con la posibilidad de evolución de la comunidad usando técnicas y prácticas interculturales. El individuo puede mermar la hostilidad y la violencia del espacio aportando aspectos de su comunidad anterior y de su idiosincrasia, es decir, otros rasgos culturales que intercalen en la nueva sociedad. Carrobles defiende, por tanto, la necesidad de estrategias de acercamiento y voluntad de asimilación e integración para mitigar la hostilidad de la comunidad, favorecer la adaptación individual y la multiculturalidad. Las aportaciones de Eugenia Popeanga y José Prada Trigo completan la primera parte de un volumen que aporta técnicas de reducción de hostilidad partiendo de una disposición individual y una voluntad aperturista de la sociedad. Así, Prada Trigo señala que la violencia arquitectónica de la ciudad y la agresividad del ambiente de extrarradio podrían reducirse, por ejemplo, con la ampliación de zonas verdes y la construcción de centros culturales. Las áreas ajardinadas interiores reducirían el impacto de las inertes megaestructuras que empequeñecen al individuo, mientras que la proliferación de eventos culturales mitiga el grado de segregación y facilita la integración por contacto intercultural. Por tanto, esta primera parte del volumen explica qué elementos desprenden hostilidad desde un punto de vista sociolingüístico, cultural y arquitectónico, y expone una serie de soluciones que reducirían la violencia de la sociedad como ente orgánico. La voluntad individual de inmersión en una nueva comunidad lingüística, ciertas modificaciones arquitectónicas que reduzcan la artificialidad de la ciudad posmoderna y una reconstrucción de base cultural favorecerían su evolución hacia la multiculturalidad.

La segunda parte del volumen recibe el título de «Marginación, pobreza y muerte en las ciudades españolas». En ella, Carmen Mejía, Jean Pierre Castellani y Juan Ribera Llopis analizan Vigo y Ourense, Madrid, y la tradición y modernidad del teatro como ambientes hostiles y violentos, respectivamente. Mejía apuesta por

una comunidad que tiende al autoanálisis y parte de la despreocupación de la identidad cultural del recién llegado en favor de la idea de creación de una nueva identidad. El contacto inicial es el punto de partida de un proceso donde priman el aislamiento y el individualismo debido al distanciamiento de la comunidad por el factor «prestigio», esto es, la sociedad es consciente de que no debe subyugarse y genera, por tanto, una lucha desigual donde prevalecerá inicialmente su posición de poder. Presenta dos espacios reales, Vigo y Ourense, a través de *Cementerio de elefantes* (1994) de Fran Alonso, y *Dime algo sucio* (2011) de Diego Ameixeiras. La obra de Alonso expone con una narración cinematográfica de nueve relatos la oscuridad y clandestinidad de la urbe. El carácter seductor de la obra radica en la ocultación del narrador tras una ventana, un lugar seguro que pertenece a otra realidad, a otro mundo, y desde donde observa con fascinación la cotidianidad y la realidad de los acontecimientos. El lector es atrapado inmediatamente por la atmósfera y el morbo de fijarse en unos personajes autodestructivos inmersos en un espacio regido por las drogas, la prostitución y la violencia. Por otro lado, *Dime algo sucio* muestra una Ourense que se debate entre dos esferas impermeables: la cotidiana tradicional y la corrupta relacionada con la recalificación. Ambas no se yuxtaponen y presentan dos ámbitos desligados, es decir, la vida tradicional donde todo el mundo se conoce por proximidad y otra que permanece oculta a la comunidad por su inmoralidad. En definitiva, muestra cómo el carácter tradicional es destruido por la avaricia de la ciudad posmoderna. El capítulo de Jean-Pierre Castellani hace referencia a *Los metales nocturnos* (2003) de Umbral, donde la agresividad de Madrid se acentúa de noche, cuando los bares y clubs proliferan y se multiplican ofreciendo una visión nociva de la capital. Umbral se transforma en figura metaliteraria siendo proyectado al interior de la novela por la voz narrativa, trasladado a un texto que produce gráficamente unos arquetipos y un imaginario parcialmente desprendido de la realidad pero que existe en mayor o menor medida. Juan Ribera Llopis cierra esta segunda parte con una aportación teatral que explica la evolución de la escena desde la antigüedad hasta la modernidad y destaca cómo puede utilizarse el teatro como un escenario de sangre. Sin hacer un estudio exhaustivo de una pieza u obra concreta, Llopis traslada esa violencia que sus colegas destacan de la ciudad posmoderna a la tradición teatral dotando a su sección de una finura que expone su amplio conocimiento y cultura. Menciona innumerables obras y su vínculo con coliseos operísticos como el Bayreuther Festspielhaus, la Scala milanesa, la Fenice de Venecia y el Gran Teatre del Liceu de Barcelona.

«Guerras, crímenes y sueños desmesurados: ciudades europeas» es la tercera parte del volumen y la más extensa. Se compone de seis aproximaciones a Europa, donde se tratan París, Bucarest en dos capítulos consecutivos, Solo de Viola de Volodine, Lisbeth Salander como heroína y Venecia.

En la primera sección Pilar Andrade Bouré realiza una crítica interdisciplinar de París y ensalza su presencia en el cine, la arquitectura y la literatura. El protagonismo del enclave francés en la cinematografía destaca su evolución desde un prisma sociocultural. El apoyo ilustrado de su sección despunta en el volumen pues Andrade Bouré utiliza fotogramas que refuerzan su tesis plasmando soledad y

oscuridad de los suburbios. En términos de Bouré despunta la «geografía negativa», es decir, se presta atención a los barrios grises, tal y como plasman los filmes de Louis Feuillade o Victor Trivas, entre otros. Asimismo, también hace un leve acercamiento arquitectónico en el que explica la evolución de París desde los años cuarenta, donde la arquitectura de tejados de pizarra y chimeneas se relaciona con los guetos de inmigrantes, hasta la construcción amplia y despejada de los años sesenta. No obstante, cabe destacar que, finalmente, será la ciudad de los años setenta la que se asocie con un periodo de mayor hostilidad y violencia. Por último, nombra obras literarias imprescindibles como *Los Miserables*, *El vientre de París*, *Los misterios de París* y *Tentativa* por agotar un lugar parisino, demostrando su presencia en la literatura. Resumiendo, Bouré ejemplifica cómo París ha influido notoriamente en las artes debido a su relevancia histórica, férrea personalidad y por albergar una lucha de clases representada físicamente por barreras arquitectónicas. Las dos siguientes secciones dedican su estudio a la ciudad de Bucarest. No obstante, si bien en la primera de ellas Alba Diz se centra en la figura de la ciudad rumana como ente vivo en *Cegador* (2010) de Cartarescu, la catedrática Eugenia Popeanga realiza una aproximación histórica y arquitectónica centrada en las modificaciones de la urbe a lo largo del siglo XX. Diz alude a la necesidad de una convivencia entre el individuo y la ciudad física para conseguir una conexión. Esta simbiosis es a menudo complicada debido al carácter multifacético del espacio que provoca distintas interpretaciones en función del prisma individual. Se entiende, por tanto, que la agresividad de Bucarest se relaciona con esa falta de entendimiento y comunión entre ambos. *Cegador* muestra las modificaciones socioculturales y arquitectónicas del espacio tras ser devastado durante la Segunda Guerra Mundial y cómo su reconstrucción necesita restablecer la conexión primigenia en aras de alcanzar la cohabitación entre individuo y espacio. Eugenia Popeanga muestra la evolución arquitectónica de la ciudad y cómo ésta está influida, al igual que menciona Diz, por el ya mencionado conflicto bélico. Su análisis comienza en los años treinta donde el arte rumano expone una Bucarest dual por ser hostil y protectora simultáneamente. En el periodo de posguerra y reconstrucción se busca un modelo que la sitúe a la cabeza de la vanguardia artística pero, sin embargo, se mantiene a la sombra de las grandes potencias europeas. Asimismo, hay que resaltar que Popeanga y Diz comparten la tesis de la necesidad de comunión entre individuo y espacio para lograr esa conexión, esa convivencia, esa unión que elimine la hostilidad del enclave. Continúa Rodrigo Guijarro con su examen de Chamrouche, ciudad sometida y dominada por un régimen totalitario ficticio, el *frondismo*. Su texto analiza desde cuatro perspectivas este enclave protagonista de *Solo de Viola* (2013) de Volodine: «Chamrouche, ciudad hostil», «Chamrouche, ciudad sonora», «Chamrouche, ciudad frondista», y «Chamrouche, espacio público». Su identificación como espacio hostil se apoya en una segregación social que discrimina a los contrarios al régimen. Volodine presenta un enclave estanco que no ofrece escapatoria impidiendo el contacto con nuevos individuos para evitar así su evolución. «Chamrouche, ciudad sonora» muestra cómo el espacio ha sido sometido por el ruido del tráfico y la estridencia, y por un murmullo que se torna crítica social y que se repite en el viento como un eco de opresión. Volodine recurre a la música para solapar el ruido de la ciudad, transformando el concierto de un cuarteto en una herramienta de auxilio que lucha contra el hostigamiento y

la opresión de la urbe. Por otro lado, «Chamrouche, ciudad frondista» se centra en la necesidad de un órgano de gobierno que decida unilateralmente los designios de la comunidad. La última aproximación de Guijarro a *Solo de Viola* explica bajo el título de «Chamrouche, espacio público» la dicotomía entre la esfera pública y la privada. Aquí se pone de manifiesto cómo el coraje y la valentía individual han sido doblegadas por la rigidez, crudeza y hostilidad de los órganos de poder. Por tanto, es un enclave hostil que impide la exteriorización de cualquier pensamiento, sensación o idea, que cuestione al régimen frondista. En la siguiente sección del volumen, Ortega Román traslada su estudio a territorio escandinavo ya que analiza qué rasgos convierten en heroína a Lisabeth Lisander, protagonista de la saga *Millennium* de Steig Larsson. El lector siente una empatía inicial por compasión que aumenta al descubrirse la rebeldía y el carácter luchador del personaje. Ortega compara a Lisabeth con el arquetipo de héroe clásico y con el moderno contemporáneo típico del mundo del cómic con el fin de enumerar los rasgos que la aproximan y distancian de los mismos. Así, si bien es cierto que no tiene unos poderes sobrehumanos, su ansia de ajusticiamiento y por restablecer el orden del caos contemporáneo exponen una bondad solapada por su dureza y frialdad exterior. Su escepticismo prueba que es un personaje real, cotidiano, diario y cercano, consciente de la dificultad de su objetivo y cuyo sentimiento de justicia se apoya en la necesidad de ordenar el caos del pasado para equilibrar el presente. Esta parte concluye su análisis del continente europeo con Rocío Peñalta pues su acercamiento se centra en la enigmática Venecia de Donna Leon y en las experiencias del investigador icono de la escritora norteamericana, el comisario Brunetti. Peñalta parte de la idílica y paradisíaca Venecia, a pesar de la incomodidad de sus callejuelas y los inconvenientes de la acqua alta, hasta llegar a la agresividad del enclave. Destaca la visión de ciudad escenario, es decir, es un lugar de representación donde el crimen es una obra dramática que por su carácter confuso y enigmático distrae y desorienta al lector. El éxito y la fascinación de Venecia como ciudad criminal reside en la cercanía y verosimilitud del crimen, esto es, de cómo ficción y realidad se aproximan hasta cohesionarse en un mismo plano. Resumiendo, cabe destacar la exactitud de las descripciones del ambiente y del carácter festivo y turista de la ciudad en contraposición con su peligrosidad y agresividad como ciudad escenario.

La cuarta y última parte del volumen *La ciudad hostil* se acerca a América del Sur bajo el título «Viva la violencia: ciudades de América Latina». En ella, María Victoria Navas Sánchez-Élez y Javier Rivero Grandoso se aproximan a Río de Janeiro y Medellín, respectivamente. Navas se centra en la novela *Cidade de Deus* (1997) de Paulo Lins y su adaptación cinematográfica realizada por Fernando Meirelles en 2002. Presenta un análisis histórico de las favelas desde su aparición en los años treinta y su crecimiento en los años sesenta hasta llegar a Cidade de Deus, asentada como tal en 1976. Tanto la novela como el filme exhiben la violencia, el narcotráfico, el desorden y el caos de un espacio donde el individuo debe enfrentarse a un cuerpo policial corrupto, o a las milicias formadas por expolicías igualmente enviciados. Navas analiza *Cidade de Deus* y destaca la crudeza de un espacio que distancia al visitante por su agresividad, favoreciendo que se entregue al placer y exotismo que ofrece la esfera turística y festiva de Río de Janeiro. Por

último, cabe destacar el estudio llevado a cabo por Javier Rivero Grandoso sobre la ciudad de Medellín a través de *La Virgen de los sicarios* (1949) y *Rosario Tijeras* (1999). En el primer texto se muestra la violencia pública y conocida de Medellín, pues Fernando, el narrador, relata en primera persona el mundo de sicarios en el que se ve envuelto tras enamorarse de uno de ellos. Tras el fallecimiento del asesino, Fernando divagará por una ciudad que le es desconocida porque no reconoce los espacios por donde se mueve, a pesar de haber estado férreamente ligado a ella en el pasado. Rivero defiende que el Medellín presente en *La Virgen de los sicarios* es el resultado de mezclar la memoria del narrador y sus experiencias actuales y que, por tanto, es irreal y verosímil simultáneamente. Por otro lado, *Rosario Tijeras* se desarrolla en un ambiente doméstico que recupera el imaginario tradicional de violencia oculta. La ciudad es, por tanto, agresiva a varios niveles pues se une a la hostilidad conocida en la esfera pública, lo oculto, lo agresivo e impetuoso ocurrido en el hogar, en la escena privada. En definitiva, Rivero muestra un enclave opresor e implacable en todas sus facetas a través de las dos novelas citadas. Medellín es una ciudad caótica que destruye al individuo porque no ofrece un resquicio, un lugar seguro, donde sentirse protegido y a salvo. Juan Madrid cierra el volumen con su epílogo «Toni Romano y la ciudad posmoderna», un análisis que desvela cómo se desenvuelve su inspector estrella y *alter ego*, Toni Romano, en un espacio agresivo. En palabras de Juan Madrid «la ciudad posmoderna es la ciudad del desorden estructural. De una mayoría de seres bestializados en trabajos estresantes y precarios». Toni es un individuo duro y luchador que se camufla perfectamente en la nocturnidad de la urbe, conoce otra realidad, un Madrid organizado en espacios estancos, en guetos, que dificultan la interacción y convivencia entre individuo y comunidad. Juan Madrid detalla los ambientes y espacios de la capital, convirtiéndola en un emplazamiento donde se libera la bajeza humana. Su literatura recrea una ciudad partiendo de sus experiencias vitales y, tras pasarla por su filtro literario, la presenta como un escenario posmoderno criminal caracterizado por la violencia y el desorden estructural. En conclusión, *La ciudad hostil: imágenes en la literatura*, realiza un análisis multidisciplinar de la hostilidad y la agresividad del espacio urbano sobre el individuo, y cómo éste debe luchar contra la opresión de sus libertades. En la mayoría de los casos, esa hostilidad se torna violencia hasta convertir la ciudad en un espacio criminal.

El volumen parte de un prisma sociolingüístico para demostrar cómo un intercambio cultural y la aproximación a la comunidad favorecerían su evolución idiosincrática y el acercamiento entre individuo y espacio. Además, suavizar la arquitectura de la urbe mediante la construcción de áreas verdes y centros culturales mitigaría la violencia y frialdad del espacio.

Por otro lado, la segunda parte destaca la cercanía y oscuridad del crimen nacional presentando enclaves españoles y analizando la figura de autores de la tierra. Asimismo, se destaca cómo la temática violenta influye notoriamente en otras artes como el teatro ya que, en ciertas ocasiones, las ciudades son escenarios criminales.

Tras el análisis nacional, el marco analítico se amplía cubriendo espacios emblemáticos europeos, demostrando que la tesis de ciudad como ambiente hostil y agresivo no entiende de fronteras. De este modo, a lo largo de las seis secciones de la tercera parte, se observan los efectos de la hostilidad y la opresión de diferentes enclaves europeos sobre un individuo sometido.

El salto a América Latina y el estudio de la peligrosidad, violencia y opresión de las zonas menos favorecidas económicamente es la base temática de la última sección. La descripción de ambientes dominados por el caos, la corrupción y el desorden priman en el acercamiento de esta parte del volumen. Por último, el epílogo de Juan Madrid muestra cómo Madrid es un escenario criminal inspirado en la nocturnidad y la agresividad de una ciudad posmoderna donde los individuos bestializados sacan su faceta más violenta.