

# #29

## ENTRE LA PAUSA Y LA URGENCIA. REFLEXIONES SOBRE LA ESCRITURA CRÍTICA EN TIEMPOS DE DESASTRE, A PARTIR DE *LO VIRAL*, DE JORGE CARRIÓN Y *LO QUE NO VEMOS*, *LO QUE EL ARTE VE*, DE GRACIELA SPERANZA

Diego Peller

*Universidad de Buenos Aires*

<https://orcid.org/0000-0002-2054-5708>

Artículo || Recibido 17/02/2023 | Aceptado: 26/05/2023 | Publicado: 07/2023

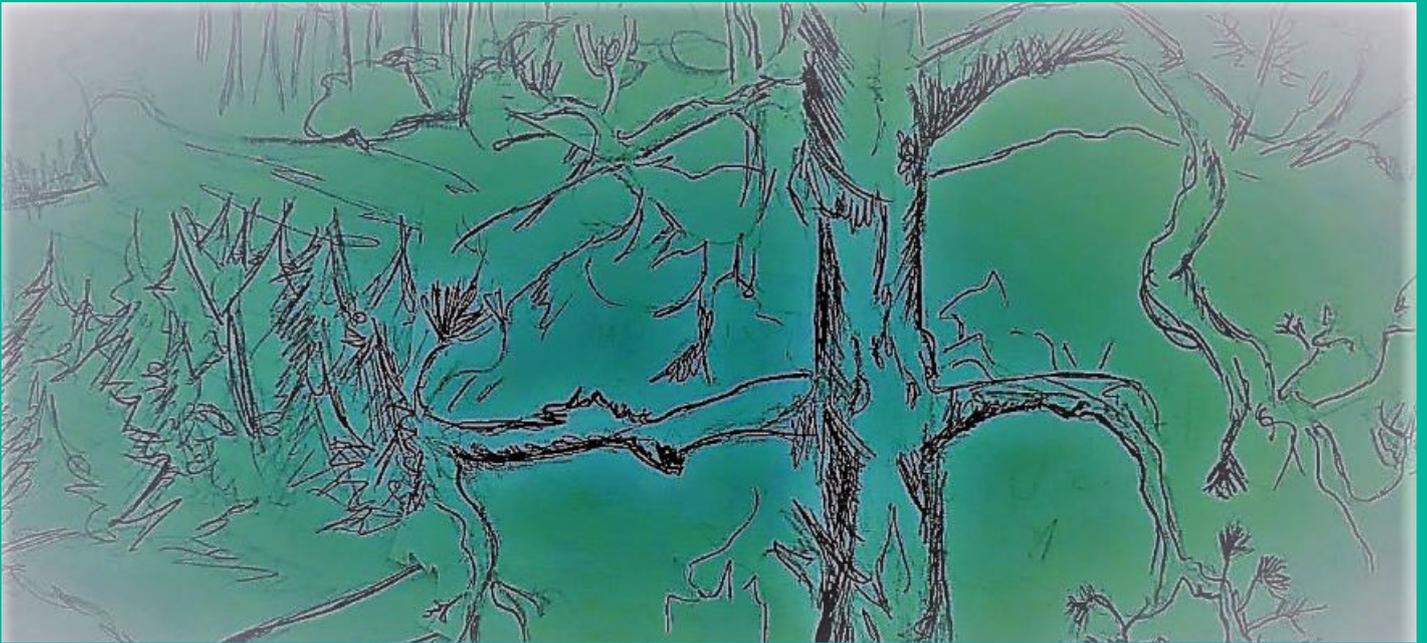
DOI 10.1344/452f.2023.29.6

[diegopeller@yahoo.com](mailto:diegopeller@yahoo.com)

Ilustración || © Isela Leduc – Todos los derechos reservados

Texto || © Diego Peller – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons





**Resumen** || El objetivo del presente artículo es proponer una reflexión sobre las diferentes modalidades de la escritura crítica en relación con nuestra contemporaneidad pospandémica, marcada por una crisis ecológica global sin precedentes. Nos proponemos caracterizar y contraponer, en el campo de la escritura crítica, dos regímenes de temporalidad específicos, uno que privilegia la respuesta urgente ante la crisis, frente a otro que apuesta por una temporalidad más lenta, y se demora en la atención a la singularidad de las obras analizadas. Esta caracterización se pone a prueba en el comentario de los ensayos críticos recientes *Lo viral*, de Jorge Carrión (en el que prevalece la primera modalidad) y *Lo que no vemos, lo que el arte ve*, de Graciela Speranza (en el que, según sostenemos, prevalece la segunda modalidad).

**Palabras clave** || Escritura crítica | Urgencia | Temporalidad | Crisis | Pospandemia | Extractivismo hermenéutico

**Entre la pausa i la urgència. Reflexions sobre l'escriptura crítica en temps de desastre, a partir de *Lo viral*, de Jorge Carrión i *Lo que no vemos, lo que el arte ve*, de Graciela Speranza**

**Resum** || L'objectiu del present article és proposar una reflexió sobre les diferents modalitats de l'escriptura crítica en relació amb la nostra contemporaneïtat postpandèmica, marcada per una crisi ecològica global sense precedents. Ens proposem caracteritzar i contraposar, en l'escriptura crítica, dos règims de temporalitat específics, un que privilegia la resposta urgent davant la crisi, enfront d'un altre que aposta per una temporalitat més lenta, i es demora en l'atenció a la singularitat de les obres analitzades. Aquesta caracterització es posa a prova en el comentari dels assajos crítics recents *Lo viral*, de Jorge Carrión (en el qual preval la primera modalitat) i *Lo que no vemos, lo que el arte ve*, de Graciela Speranza (en el qual, segons sostenim, preval la segona modalitat).

**Paraules clau** || Escriptura crítica | Urgència | Temporalitat | Crisis | Postpandèmia | Extractivisme hermenèutic

**The Space Between Waiting and Urgency. Reflections on Critical Writing in Times of Disaster, based on *Lo viral*, by Jorge Carrión, and *Lo que no vemos, lo que el arte ve*, by Graciela Speranza**

**Abstract** || The aim of this article is to propose a reflection on the different modalities of critical writing in relation to our post-pandemic contemporaneity, marked by an unprecedented global ecological crisis. We intend to characterise and contrast, in critical writing, two specific timelines, one that favours an urgent response to the crisis, and the other that opts for a slower timeframe, and delays in paying attention to the singularity of the works analysed. This characterisation is put to the test in the commentary on the recent critical essays *Lo viral*, by Jorge Carrión (in which the first school prevails) and *Lo que no vemos, lo que el arte ve*, by Graciela Speranza (in which, we argue, the second prevails).

**Keywords** || Critical writing | Urgency | Temporality | Crisis | Post-pandemic | Hermeneutic extractivism

## 0. Introducción

¿Nos queda tiempo? La pandemia causada por el COVID-19 nos forzó, y a la vez nos dio la oportunidad, de volver a formularnos esa pregunta. Literalmente y en todos los sentidos. No es que antes no hubiera ya motivos de sobra para planteárnosla, considerando las diversas amenazas que ponen seriamente en jaque el porvenir de nuestra especie, pero sin dudas la pandemia le dio a este interrogante un nuevo sentido y un renovado dramatismo. «¿Nos queda tiempo?», en el contexto de la pandemia, implicaba preguntarse, en primer lugar, si habría un futuro (para la humanidad), si habría efectivamente un tiempo humano del después-de-la-pandemia, esa época para la que rápidamente se acuñaron expresiones como «pospandemia» y «nueva normalidad». En el apresuramiento por nominar ese tiempo del «después de la pandemia» podía adivinarse un componente no menor de mal disimulada ansiedad. Porque, ¿quién podía asegurar, entonces, que llegaríamos a ese tiempo del «después»?

Pero «¿nos queda tiempo?» también podía querer decir ¿tenemos todavía chances de cambiar el rumbo y evitar el apocalipsis? ¿Podía ser la pandemia la última advertencia, el último aviso de que si no hacemos las cosas de otra manera radicalmente distinta nos encaminamos a la inminente extinción de nuestra forma de vida? ¿O acaso ya es demasiado tarde y hemos cruzado hace tiempo el umbral de no retorno? ¿Qué posibilidades, qué capacidad de acción tienen realmente el arte, la literatura, el pensamiento crítico (y la agencia humana en general), a la hora de intentar intervenir y propiciar un cambio? Se trataba de interrogantes que eran formulados por quienes subrayaban la responsabilidad que la humanidad tenía en el desencadenamiento de la pandemia, un suceso a escala planetaria que, pasada la sorpresa inicial, no podíamos seguir considerando un «acontecimiento inesperado», «imprevisto», dado que no sólo fue consecuencia de nuestro sostenido accionar descuidado sobre el planeta y los otros seres vivos con los que nos ha tocado en suerte compartirlo, sino que fue anunciado por numerosos especialistas, aunque no hayamos querido escucharlos. Así lo señalaba, entre otras voces, Mónica Cragolini, poniendo seriamente en duda que la pandemia por Covid-19, al igual que otras «catástrofes naturales» recientes, pudiera realmente ser caracterizada, sin mala fe, como un «acontecimiento inesperado»:

¿Qué es lo que acontece cuando se las plantea como «catástrofes sorpresivas»? En los últimos años, buena parte del enfrentamiento del cambio climático se presenta también en términos de «sorpresa»: no sabemos por qué los inviernos han dejado de ser tan fríos en ciertos hemisferios, y se han vuelto crudos en otros; no sabemos por qué el calor se ha acentuado en ciertas partes del planeta; por qué hay sequías, inundaciones, etc. El tema es que sí lo sabemos, y lo sabemos muy bien, pero la capacidad de negación del existente humano es muy amplia. Sabemos que contaminamos la atmósfera con nuestros medios de transporte, con la crianza intensiva de animales, con el fracking; sabemos que estamos devastando todo lo que queda de verde en la

tierra, a los efectos de la producción. Pero «seguimos forzando» al planeta, considerado como esa inmensa estación de servicio de la imagen heideggeriana (Cragolini, 2020: 44-45).

Las preguntas que la situación desencadenaba comprometían específicamente a las potencias del pensamiento y la escritura crítica, a su porvenir, a sus chances, en la medida en que atañen a la capacidad de la reflexión humana para autoafectarse, para modificar lo que ella misma ha generado. ¿Qué podría llegar a poder la crítica, en el contexto de una crisis climática y ecológica de escala sin precedentes? ¿Qué debía hacer? ¿Responder sin demoras, asumir sus responsabilidades ante la urgencia de la situación, tomar posición, «plantarse» de manera clara y decidida, según el modelo clásico del compromiso intelectual? ¿O se trataba de introducir una temporalidad otra, heterogénea, en medio de las urgencias a las que nos tiene habituados nuestra época? La pregunta inicial podía también entenderse en este sentido, «¿nos queda tiempo?» también quería decir, en este contexto, ¿podemos darnos el lujo de tomarnos un tiempo para responder, aprendiendo quizás de la experiencia de detención forzada a la que nos había arrojado el confinamiento? ¿Podemos permitirnos el lujo inaudito de la pausa, del vaivén, de la duda, de la irresponsabilidad gozosa, del matiz, de lo neutro?

La idea de que este inmenso desbarajuste planetario fue causado por la propia humanidad resulta sin dudas desasosegante, y la escala del fenómeno causa una parálisis moral (¿qué podríamos hacer ante la magnitud del desastre?) pero también presenta la sospechosa ventaja de dotar de un sentido claro a los acontecimientos, volviéndolos terribles pero inteligibles (posee, parafraseando a Borges, el encanto de lo patético), y por lo tanto nos ofrece una directiva clara de en qué dirección debemos dirigirnos, de cuál es la posición ideológica correcta. La alternativa —afirmar la pura contingencia del acontecimiento— no parece más reconfortante. Es lo que sostiene Slavoj Žižek:

Si buscamos un mensaje oculto, nos situamos en la pre-modernidad: tratamos nuestro universo como algo que se comunica con nosotros. Aun cuando nuestra supervivencia se viera amenazada, hay algo tranquilizador en el hecho de que nos veamos castigados, de que el universo (o Alguien-de-ahí-afuera) nos plante cara. Nosotros somos importantes de una manera profunda. Lo realmente difícil es aceptar el hecho de que la pandemia actual es el resultado de la pura contingencia, que simplemente ha ocurrido y no hay ningún significado oculto (Žižek, 2020: 22).

Las posiciones de Cragolini y de Žižek podrían parecer, en una primera lectura, contrapuestas, pero no necesariamente lo son. Sostener, como lo hace Cragolini, que no podemos considerar como «catástrofes sorpresivas» a fenómenos como la pandemia, ya que guardan una conexión evidente con nuestro accionar, no implica negar el carácter contingente de la forma en que ese accionar se combina con múltiples factores que escapan a nuestro control y comprensión. Por ejemplo, que la tasa de mortalidad del

virus SARS-CoV-2 haya sido relativamente baja, y no diez o veinte veces mayor, lo que hubiera generado una catástrofe planetaria de dimensiones inimaginables, depende del azar, y no de que el mundo haya «querido» darnos una «última advertencia», antes de «atacar en serio». Es importante señalar que el argumento en defensa de la contingencia absoluta del acontecimiento tampoco nos libera de responsabilidad, como podría parecer en una primera aproximación. Por el contrario, nos sitúa en un horizonte desde el cual pensar cómo queremos comportarnos de aquí en más, en un porvenir incierto, sin la coartada de los fundamentos, las causas y los efectos («debemos hacer esto y hacerlo ya, *porque si no va a pasar esto otro*»). Acaso no sepamos qué va a pasar, pero podemos decidir cómo comportarnos, entre nosotros y con otros, humanos y no humanos, en ese marco de incertidumbre. Se trataría en ese caso, no tanto de «responder», de «tomar posición» ante una demanda moral urgente y necesaria, como de arriesgar una decisión ética-estética soberana, de dar un salto afirmativo, en un horizonte de apertura a lo incalculable.

## 1. Las urgencias del pensamiento

Recordemos, en este contexto, los apresurados ejercicios proféticos de algunos de los popes del pensamiento filosófico contemporáneo, como Slavoj Žižek (2020) y Giorgio Agamben (2020), entre otras y otros, apenas iniciada la pandemia, en lo que visto desde hoy resulta una época lejana. Altas dosis de ansiedad se dejaban entrever en el apresuramiento con que estas estrellas de la teoría salían a propinar respuestas tajantes ante lo inesperado. Respuestas que, como por casualidad, en cada uno de los casos no hacían sino confirmar lo que sus autores ya habían pensado previamente, como si la pandemia no hubiese tenido otra razón de ser que venir a confirmar «ahí afuera», en los hechos, sus respectivos paradigmas filosóficos. El «acontecimiento inesperado» venía a corroborar las virtudes de sus aparatos teóricos (y sus propias virtudes como pensadores) y en ningún caso, por el contrario, a conmovir e interpelar esas construcciones intelectuales. Aunque conviene recordar que la misma prisa, la misma ansiedad, pudo observarse del lado de quienes recibieron estos textos, en la inmediatez con la que estos circularon, fueron reproducidos y leídos, como si también lectoras y lectores hubieran necesitado, con desesperación, respuestas inmediatas y totalizadoras ante lo que estaba sucediendo<sup>1</sup>.

Pero también es importante recordar, para hacer justicia a las distintas modalidades de respuesta que se dieron en ese momento, que otra disposición posible para entrar en relación con lo que estaba pasando se esbozaba en algunos de los textos escritos bajo la incertidumbre de los primeros días, que se permitían una temporalidad diferente. Entre ellos, me interesa destacar en este marco la «Crónica de la psicodeflicción», en la que el escritor, filósofo y activista italiano Franco Berardi advertía sobre la posibilidad de que el virus

<1> Apenas iniciada la cuarentena, el editor argentino Pablo Amadeo creó la Editorial ASPO y confeccionó e hizo circular digitalmente las compilaciones: *Sopa de Wuhan* (marzo 2020), *La fiebre* (abril 2020) y *Posnormales* (junio 2020) compilaciones de ensayos críticos sobre la pandemia.

hubiera logrado lo imposible: detener la maquinaria del capitalismo global, ralentizar sus movimientos. «La ansiedad de mantener unido al mundo que mantenía unido al mundo se ha disuelto». Dentro de ese primer conjunto de respuestas ante el COVID-19, el texto de Berardi avanzaba tentativamente, formulando preguntas para las que no tenía respuesta inmediata. «Dicen que la primavera matará al virus, pero por el contrario podría exaltarlo. No sabemos nada al respecto, ¿cómo podemos saber qué temperatura prefiere?» (Berardi, 2020: 19). La forma de escritura adoptada para acompañar este tono conjetural (y la forma no es nunca, ni debería serlo, mucho menos en un contexto de catástrofe, un detalle menor o subsidiario) era la del diario o la crónica, con entradas fechadas que iban desde el 21 de febrero hasta el 13 de marzo del 2020. En las derivas del diario, y alternando con reflexiones de índole conceptual y política, Berardi se permitía la irrupción de una intimidad en apariencia irrelevante para sus argumentos, pero que aportaba una dimensión sensible fundamental, como cuando registraba la decisión de cancelar una reunión familiar ante la amenaza del contagio y al pasar recordaba que, casi hasta el final de la vida de su madre, sus hermanos, su hermana y él, todos sexagenarios, habían continuado yendo a almorzar regularmente con ella, sentándose a la mesa en los lugares de siempre. Una típica instantánea familiar italiana, que de pronto relampagueaba iluminada por el peligro de su inminente desaparición.

No deberíamos, sin embargo, apresurarnos por nuestra parte a sacar conclusiones tajantes constituyendo un canon de autores (Franco Berardi, sí; Slavoj Žižek y Giorgio Agamben, no), ya que el problema es más complejo. En primer lugar, porque no existe un conjunto homogéneo que podamos identificar como «la obra de Agamben» o «el pensamiento de Berardi», sino textos diversos, con matices y modalidades muchas veces contradictorias. De hecho, cuando esa primera «Crónica de la psicodéflación» de Berardi, que corresponde a la segunda mitad de febrero y los primeros días de marzo de 2020, es publicada dentro de un conjunto más amplio, bajo el título *El umbral. Crónicas y meditaciones* (la edición argentina es de septiembre de 2020), podemos advertir en el libro la presencia de al menos dos tonos y modalidades de enunciación muy diferentes. La primera modalidad que reconocemos es la que prevalece en las siete «Crónicas de la psicodéflación», que son los textos que fueron escritos primero, y que se publican en la primera parte del libro: todas las entradas de las siete crónicas están fechadas, a la manera de un diario; la primera entrada de la primera crónica corresponde al 21 de febrero, la última entrada de la última crónica al 18 de mayo. La segunda modalidad prevalece en las seis «Meditaciones sobre el umbral» y en la Introducción (fechada el 17 de julio de ese mismo año), es decir en los textos escritos posteriormente. La primera, como ya hemos señalado, es una modalidad de enunciación en la que prevalece la duda, la incertidumbre, la interrogación, la apertura y la curiosidad ante lo que todavía no se conoce:

Las convulsiones recientes del cuerpo planetario quizás estén provocando un colapso que obligue al organismo a detenerse, a ralentizar sus movimientos, a abandonar los lugares abarrotados y las frenéticas negociaciones cotidianas. ¿Y si esta fuera la vía de salida que no conseguíamos encontrar, y que ahora se nos presenta en la forma de una epidemia psíquica, de un virus lingüístico generado por un biovirus? [...] (2020: 18).

Lo que provoca el pánico es que el virus escapa a nuestro saber: no lo conoce la medicina, no lo conoce el sistema inmunitario. Y lo ignoto de repente detiene la máquina. Un virus semiótico en la psicósfera bloquea el funcionamiento abstracto de la economía, porque sustrae de ella los cuerpos. ¿Quieren verlo? (2020: 18).

Pero luego, a medida que la pandemia avanza, tenemos la impresión de que el sujeto crítico que enuncia gana solidez, reconstruye sus certezas, articula esta nueva situación con sus luchas políticas previas, y se instala una modalidad asertiva en la que prevalecen el tono admonitorio y la certeza:

Esta vez no estamos bromeando: los incendios forestales de medio mundo, el derretimiento de los glaciares, la invasión catastrófica de langostas en el cuerno de África, la carrera armamentista, el hambre que regresa a muchas partes del mundo, la pandemia viral que inaugura una era de terror sanitario. Todo esto significa una sola cosa: que la extinción está en la agenda, y que no hay otra forma de salir de esta perspectiva que no sea la igualdad económica radical, la libertad cultural, la lentitud de los movimientos y la velocidad de los pensamientos. [...] O el comunismo o la extinción (2020: 13).

Dos modos de enunciación que a su vez constituyen dos posiciones éticas en relación al presente, al porvenir, y a lo que se sabe, o se intuye, se desea o se teme, pero se desconoce. A continuación en este trabajo nos proponemos, haciendo uso de la contraposición que hemos formulado entre estas dos modalidades de enunciación de la escritura crítica en relación con un presente signado por la inminencia de la catástrofe, interrogar dos ejercicios recientes de escritura crítica, dos libros breves, dos intervenciones que, por caminos y según temporalidades diversas, se proponen responder críticamente, al llamado de nuestra época, la época de la extinción, del desastre planetario: se trata de *Lo viral*, de Jorge Carrión y de *Lo que no vemos, lo que el arte ve*, de Graciela Speranza.

## 2. Aceleración viral

*Lo viral*, de Jorge Carrión se inscribe dentro de este conjunto de textos que, con tonos y estrategias diversas, se proponen arrojar «luz en estos tiempos turbios» (Carrión, 2020: 5). El autor apuesta por desplazarse libremente entre la formulación conceptual y el registro en tiempo presente de experiencias singulares más propias del diario. Escribir un diario, sí, pero desplazarlo, enrarecerlo con diversos procedimientos de ficcionalización —su modelo son

los híper editados *Diarios de Emilio Renzi* de Ricardo Piglia (2015, 2016, 2017)—, evitando todo efecto de verosimilitud y cortando de cuajo todo atisbo de identificación imaginaria (casi no hay registro de su vida íntima o cotidiana; quienes gustan de espiar las vidas ajenas en la lectura del género seguramente lamentarán un poco esa austeridad).

Si el género natural de estos tiempos es el diario íntimo, este texto, por supuesto, no lo será. No creo que tenga género, pero se podría definir como un antidiario de no ficción, un informe, una sucesión de preguntas, un diario *fake* o una reconstrucción. Porque la literatura será artificial o no será (Carrión, 2020: 9).

Esa exhibición modernista del artificio se da desde la primera entrada, ostensiblemente falsa, fechada el 17 de noviembre de 2019 pero escrita cuatro o cinco meses después: «Por la mañana un virus desconocido entra en el cuerpo de un hombre de 55 años cuyo nombre también desconocemos. Por la tarde empieza el siglo XXI» (2020: 7). Desafiando toda verosimilitud, este inicio nos sitúa desde el vamos en el terreno de un juego con el tiempo y con lo que podemos saber. El diarista escribe (después) como si ya hubiera sabido (antes). Una retórica de la frase breve y asertiva que nuevamente recuerda a Piglia, un gesto que seduce de entrada, pero que luego despierta suspicacias: porque si lo pensamos un poco nos damos cuenta que, si en noviembre del año 2019 Carrión no podía de ninguna manera saber eso que afirma taxativamente, tampoco podía saberlo en mayo de 2020, cuando terminaba su libro, ni podríamos saberlo ahora mismo. ¿Quién podría «saber» algo así? Siempre se podría responder: «en definitiva se trata de ensayar respuestas en tiempo presente». Es cierto. Pero ¿hay que responder? ¿El ensayo crítico debe reaccionar rápido cuando lo que está en juego es el futuro de la humanidad, del mundo, del cosmopolitismo, de la democracia, de la literatura, de quienes leen? ¿O debería poder tomar distancia frente a estas demandas, según una temporalidad y una lógica refractarias a las urgencias del presente?

Frente a estos dilemas, *Lo viral* ensaya una apuesta tajante: sumergirse de lleno en la actualidad, procurar dar cuenta, en tiempo presente, de todas las formas en que lo viral atraviesa la vida y la cultura contemporánea, hablar de esas mutaciones actuales de lo viral de manera sesgada, metafórica, difusa y contagiosa. Porque el virus en *Lo viral* es el coronavirus, desde ya, pero también la viralidad digital, las *fake news*, las series de televisión, la digitalización del mundo y del marketing, el triunfo de *influencers*, *youtubers* e *instagrammers* y la viralización de lo que Carrión denomina Objetos Culturales Vagamente Identificados (OCVI):

Se trata de vídeos, postfotos, bots, *stories*, apps, experiencias inmersivas, memes, listas de reproducción, perfiles, hilos o canales producidos por *youtubers*, *instagrammers*, *tuiters*, *storytellers*, diseñadores gráficos, artistas del remix o creadores digitales que han

generado sus propios ecosistemas y sus propias mitologías (Carrión, 2020: 41).

De esta manera, en definitiva, lo viral se diluye y se expande —se «viraliza»— para volverse una categoría operativa que le permite al autor hablar del mundo contemporáneo en su totalidad: «¿Será la viralidad la categoría que mejor define los mecanismos sociales, culturales, políticos y económicos de nuestra época?» (2020: 13). En este breve libro, Carrión retoma las preocupaciones de *Contra Amazon* (2019) y vuelve a sumergirse y sumergirnos en el torbellino de cifras apabullantes del capitalismo de plataformas (Srnicek, 2018). Las cifras resultan apabullantes en sí, por su dimensión, y en muchos casos también por lo que dicen sobre la alienación (o, con menos pesimismo, sobre la particularidad) cultural del mundo contemporáneo: «El videoclip de *Despacito* pasa de los 7.000 millones de visualizaciones y el de *Baby Shark*, de los 5.000 millones [al momento de escribir este artículo llevan 8.090 y 12.000 millones, respectivamente]» (Carrión, 2020: 37). Pero, a medida que avanzamos en la lectura de *Lo viral*, no menos apabullante resulta el grado de conocimiento detallado y manejo de información sobre universos en principio ajenos a las humanidades letradas que despliega Carrión. Asistimos al despliegue de una subjetividad crítica que, partiendo de una formación y una sensibilidad «clásica» letrada, se sumerge, supuestamente para criticarla, en la viralidad digital del mundo contemporáneo. En el recorrido, Carrión formula la oposición entre «clásico» y «viral», retomando y reformulando la célebre oposición entre «apocalípticos» e «integrados» de Umberto Eco (1965). Pero esa inmersión en el mundo viral, posletrado, requiere una dedicación y un grado de actualización permanente que no parecen dejar margen para mucho más. El crítico, para poder criticar con conocimiento de causa, debe sumergirse en el torbellino vertiginoso de las redes y la cultura digital contemporánea. Se trata de conocer y entender mejor nuestra época, un paso necesario para poder criticarla. Pero ¿qué pasa cuando los datos que se requieren para eso son tantos y tan proliferantes que deberíamos dedicar gran parte de nuestro tiempo a informarnos y actualizarnos para estar a la altura de semejante exigencia? ¿Es necesario hundirse a fondo en el capitalismo tecnológico para poder atravesarlo y salir de él, como postula el aceleracionismo? (Srnicek y Williams, 2017). ¿Hasta qué punto es posible conservar, en medio de esa inmersión permanente en el torbellino de la cultura digital, la distancia suficiente para sostener una perspectiva crítica? ¿No sucede, por el contrario, que, en algún punto del trayecto, esa relación entre medios («estar informado de lo que sucede en la cultura digital y en las redes») y fines («para poder así criticarla con fundamento») se ve radicalmente alterada, y el acopio de datos y la actualización permanente se vuelven fines en sí mismos? ¿Y no será por el contrario que, en realidad, había en la subjetividad crítica embarcada en un proyecto como ese, desde el vamos, una atracción por sumergirse en ese torbellino de las redes, los «seguidores», la «influencia», un deseo más o menos reconocido

de intentar formar parte de ese mundo, de regirse por esa lógica, y que la supuesta finalidad última de carácter crítico no era más que una justificación ideológica?

Estos dilemas se aplican a este libro, más cercano a las lógicas del periodismo cultural, pero no lo hacen menos al trabajo crítico en contextos académicos, donde en muchos casos la coartada ideológica de un «fin último» (y como tal siempre pospuesto) alineado con los ideales de una crítica radical del mundo termina operando, en la práctica, como justificación para un accionar que se reduce, en definitiva, a la actualización bibliográfica infinita, al consumismo acrítico de modas teóricas, a la preocupación permanente por «no quedarse afuera» del último «giro» o el nuevo campo de «*studies*», por publicar sin pausa en pos de un productivismo ciego, todas prácticas que no tienen en definitiva ningún sesgo crítico y no hacen sino convalidar y reforzar los modos de funcionamiento de la academia y el mercado.

Si volvemos a *Lo viral* advertimos, de hecho, que la cultura digital, con sus números apabullantes, con esos millones que consagran a sus *hits*, provoca en el crítico una mezcla de fascinación y rechazo. ¿Cómo lograr esos niveles de influencia escribiendo?, parece ser la pregunta, entre melancólica y desquiciada, que atormenta al ensayista. Eso se deja entrever en los momentos en que anota, y no se guarda de señalar sus propios éxitos, siempre modestos en comparación con los de la música pop, pero notables si los situamos en la escala de la cultura letrada:

Rosalía retuitea el link a mi artículo «La conquista global de Rosalía», que publiqué el domingo pasado en el *New York Times* (2020: 11).

Mi análisis para el Times del capítulo final [de la serie *Game of Thrones*] tal vez sea el texto más leído de todos los que he escrito (2020: 31).

Me llegan comentarios, preguntas, elogios, quejas y —sobre todo— *likes*, más seguidores, menos seguidores y retuits —las formas contemporáneas de la influencia y de la crítica— de dos artículos que he escrito durante todo el año y he publicado ahora (2020: 41).

«Las formas contemporáneas de la influencia y de la crítica», el sintagma es extraño, por la manera en que homologa «influencia» (y el término tiene un lugar clave en la articulación del libro, desde su relación con la figura del *influencer* hasta el virus por antonomasia, la gripe o *influenza*) y crítica. Es una manera de pensar la potencia de la crítica. Medirla por el grado de impacto cuantitativo que puede lograr. La producción académica se mide también, o pretende medirse, por índices de impacto e influencia entre pares. Resulta inquietante cuando se trata de trabajos que buscan comprender críticamente su tiempo. ¿Es posible pensar la propia época desde una perspectiva que está totalmente sumergida en la misma, inmersa en su lógica, compartiendo sus principios y valores? Cuando, en la «Nota final» del libro, publicado tempranamente en julio de 2020, Carrión declara «He escrito este libro en mi piso del barrio de Poble Nou de Barce-

lona, entre el 10 de marzo y el 25 de mayo de 2020, durante las pocas horas al día que no tenía que dedicar a la familia, las tareas de la casa o el teletrabajo» (2020: 175), quien lee no sabe si sentir admiración u horror ante este despliegue de híper productividad, eficacia e impaciencia.

### 3. La paradoja temporal de la crítica

Hay un eje conceptual evidente que recorre y organiza el ensayo de Graciela Speranza *Lo que no vemos, lo que el arte ve* (2022), ya desde su título, alusión y homenaje al célebre libro de Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira* (2010). Me refiero obviamente a la visión, y específicamente a la dialéctica entre visibilidad e invisibilidad en relación con el arte. El arte, como se nos recuerda en diferentes momentos del libro, *da a ver*, casi por definición. Vuelve visible aquello que permanecía oculto, permite ver las cosas de otra manera, bajo una lente extraña, produce un nuevo «reparto de lo sensible», como nos ha enseñado Jacques Rancière (2014). Esas operaciones de develamiento, desfamiliarización, redistribución, no son homólogas, pero comparten un rasgo común, el de dar a ver y así volver visible, de una manera inesperada, aquello que hasta ese momento permanecía oculto o invisible de tan familiar, y allí radicaría el potencial transformador del arte: «La potencia política del arte radica entonces, precisamente, en reorganizar el campo de lo sensible, modificar lo visible, las formas de percibirlo y expresarlo» (Speranza, 2022: 20). El arte mantiene así, en relación con su presente, una relación de distancia, de desconexión, de inoperancia que le permite correr el eje de la mirada del centro de la escena, de «las luces» de su época, no mirar allí donde todos miran. Siguiendo en este punto a Giorgio Agamben (2011), Speranza recuerda que el artista verdaderamente contemporáneo es quien es capaz de mantener la mirada fija en su tiempo para percibir no solo sus luces, sino también sus zonas ciegas. Pero ¿cuáles son, puntualmente, las oscuridades propias de nuestra época? Speranza identifica «dos amenazas que nublan la imaginación del mañana» (2022: 7) y ponen en riesgo la posibilidad de un futuro viable para la especie humana, y que se tornan invisibles por su escala, que escapa a nuestra capacidad de representación. Esas dos amenazas son «la perspectiva de una catástrofe ambiental» y «la inmersión cada vez más absoluta en un doble digital del mundo» (2022: 17). La pregunta es entonces, ¿cómo volver visible la invisibilidad resistente de estas dos amenazas?

Pero hay una segunda columna vertebral en *Lo que no vemos, lo que el arte ve*, no menos fundamental, en la que me interesa detenerme especialmente en este trabajo. Si el primer eje es espacial y se juega en la dialéctica entre visibilidad e invisibilidad, el segundo eje se articula en torno a la temporalidad<sup>2</sup>, y se despliega en torno a la dialéctica entre aceleración, urgencia e inminencia —por un

<2> La temporalidad fue el eje principal del libro anterior de Graciela Speranza, *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo* (2017).

lado—, y demora, detención, retardo, por el otro. Si en el caso de la visibilidad la indagación comenzaba bajo la invocación de Didi-Huberman, en este punto el pensador convocado, de manera indirecta, es Heidegger, con una cita de la célebre sentencia de Hölderlin analizada por el filósofo alemán, con la que el libro de Speranza se abre: «Allí donde está el peligro, crece también lo que salva». La autora la introduce en relación con una obra de la artista rumana Agnes Denes, *Tree Mountain – A Living Time Capsule*. La artista plantó en la década de los noventa, en una cantera de Finlandia, once mil abetos blancos, para que, dentro de cuatro siglos, se convirtieran en un bosque primario. Speranza relata su experiencia al escribir por primera vez sobre la obra, en los primeros meses de 2019, «unas páginas esperanzadas», con un espíritu de optimismo, y cómo, tras la aparición de la pandemia por COVID-19, ante esa amenaza, más inminente y brutal, de pronto la apuesta a largo plazo de Denes le resultó incierta, improbable: «¿Cuatro siglos? Ahí donde está el peligro, ¿crece de verás lo que salva?» (Speranza, 2022: 8). De pronto, la inminencia del peligro llevaba a Speranza a dejar de lado otras preocupaciones críticas para consagrarse, con urgencia militante, a escribir solo sobre estos temas. Pero, al mismo tiempo, esa urgencia se imponía en un diálogo pausado con las obras, como el resultado de un recorrido azaroso, con la temporalidad errante de un paseo o una caminata:

Era [la obra de Agnes Denes] apenas una pieza en una sucesión de otras piezas que se iban encadenando *sin un rumbo demasiado fijo*, guiada por coincidencias, a veces sorprendentes a veces mínimas, como la línea recta o de pronto quebrada de un dominó. *Avanzaba a paso lento pero firme*, llevada por el diálogo animado con cada obra, cada relato, cada imagen descubierta o recordada, pero también por la elocuencia casi mágica del montaje que habla en los intervalos. Si algo reunía las piezas o alentaba el avance era *una urgencia*, un llamado, una lente que desenrocaba casi todo lo demás, buscando atajos para volver visible la invisibilidad resistente de dos amenazas que nublan la imaginación del mañana: la inminencia cada vez más clara de un final acelerado por el maltrato suicida del planeta y la inmersión cada vez más inquietante en un mundo digitalmente administrado (Speranza, 2022: 7-8; el subrayado es mío).

Se dibuja, como puede apreciarse en el fragmento anterior, una tensión interna, que atraviesa el libro, entre urgencia y demora, aceleración y retraso. Una suerte de paradoja temporal de la crítica, similar a la que Speranza señala en relación con el confinamiento, retomando una hipótesis de François Hartog:

El confinamiento nos sumió en un tiempo excepcional, una «paradoja temporal» que François Hartog describió como la oposición entre la urgencia —una forma concentrada del presente y la aceleración para salir de la crisis— y el retardo —una suspensión del tiempo del mundo para frenar la propagación del virus—, o incluso como «una suerte de

*kairós* que vino a quebrar el curso del *cronos*, el tiempo cronológico ordinario» (Speranza, 2022: 9; subrayado en el original).

En el caso del libro de Speranza, la oposición se produce entre la urgencia dada por la necesidad de responder al «llamado», a la inminencia del peligro que amenaza la supervivencia (se trata en este caso de una responsabilidad civil, de un compromiso con el futuro de la humanidad) y, por otro lado, una «responsabilidad» de otra índole (una responsabilidad como crítica, como ensayista), una respuesta a un «llamado» que viene de las obras, y que lo que parece exigir a la ensayista es que se detenga, que se tome el tiempo necesario para conversar con ellas, apreciar su singularidad e intentar caracterizarla, ponerla en palabras. Pese a la urgencia de la época, incluso en tensión con ella, incluso entrando en contradicción con lo que ella misma postula en su libro, Speranza, cuando analiza las obras singulares, parece olvidar esa urgencia, se detiene en pequeños detalles, recorre lentamente las obras, camina «sin rumbo fijo»<sup>3</sup>, como si «demorarse» o incluso «perderse» fuera la verdadera manera de «responder al llamado». Ahí, en esa demora, en esa atención al detalle singular, en ese despliegue de las potencias heurísticas de la crítica, radica la verdadera dimensión política del libro de Speranza, mucho más que en sus «tomas de posición» explícitas. Allí, en esa apuesta por el trabajo crítico artesanal, cuidadoso, atento, Speranza, sin decirlo, denuncia y pone en evidencia las formas actualmente hegemónicas del trabajo académico: un verdadero extractivismo hermenéutico, que utiliza alguno de los «marcos teóricos» a la moda como maquinaria para expoliar las obras, procurando obtener de ellas el máximo beneficio posible, sometiéndolas a un violento *fracking* interpretativo.

#### 4. Conclusión

Ya antes de la pandemia vivíamos un acelerado tiempo sin tiempo, acostumbrados a la presión constante de la competencia generalizada y la sobreexcitación sensorial. «¿Nos queda tiempo?» podría entonces querer decir finalmente: ¿hemos recuperado el tiempo? ¿Podría ser esta una oportunidad —acaso la última— para ir en busca del tiempo perdido, no en el sentido de «ganar tiempo» sino en el de establecer una relación renovada con nuestro ser-en-el-tiempo? Nadie podría dudar de que las amenazas que señalan Carrión y Speranza, entre otras voces críticas contemporáneas, pintan de tonos oscuros el porvenir de la humanidad, pero difícilmente podamos alojarlas en una reflexión que abra caminos hacia otros destinos posibles si lo hacemos regidos por una ética de la respuesta urgente y del extractivismo hermenéutico, como la que, de acuerdo a lo señalado en este trabajo, predomina en el libro de Jorge Carrión, teniendo en cuenta que la temporalidad apremiante de la intervención y el dominio como únicos modos de concebir nuestra relación con el mundo fue, en no menor medida, la que nos condujo a la situación actual. La escritura crítica en tiempos de desastre parecería requerir, por el

<3> Como he señalado en un trabajo previo (Peller, 2013), comentando su *Atlas portátil de América Latina* (Speranza, 2012), la figura del viaje, del paseo, del recorrido o de la caminata (y de la ensayista crítica como una viajera, una paseante o caminante) es la ficción originaria que desencadena el trabajo de escritura crítica en sus libros.

contrario, de un delicado ejercicio dialéctico —de un vaivén— entre urgencia y demora, entre aceleración y retraso, como el que pudimos reconocer en el ensayo de Graciela Speranza.

## Bibliografía citada

- AGAMBEN, G. (2011): «¿Qué es lo contemporáneo?» en *Desnudez*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 17-29.
- AGAMBEN, G. (2020): *¿En qué punto estamos? La epidemia como política*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2020.
- AMADEO, P. (ed.) (2020a): *Sopa de Wuhan. Pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemias*, La Plata: ASPO. <[http://postino.fundacionstart.org.ar/img\\_mailing/sopadeWuhan.pdf](http://postino.fundacionstart.org.ar/img_mailing/sopadeWuhan.pdf)> [30/01/23].
- AMADEO, P. (ed.) (2020b): *La fiebre. Pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemias*, La Plata: ASPO. <[http://postino.fundacionstart.org.ar/img\\_mailing/LaFiebrePensamientocontemporaneoentiemposdePandemia-ab2020.pdf](http://postino.fundacionstart.org.ar/img_mailing/LaFiebrePensamientocontemporaneoentiemposdePandemia-ab2020.pdf)> [30/01/23].
- AMADEO, P. (ed.) (2020c): *Posnormales. Pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemias*, La Plata: ASPO. <[http://postino.fundacionstart.org.ar/img\\_mailing/PosnormalesASPO.pdf](http://postino.fundacionstart.org.ar/img_mailing/PosnormalesASPO.pdf)> [30/01/23].
- CARRIÓN, J. (2019): *Contra Amazon. Diecisiete historias en defensa de las librerías, las bibliotecas, la lectura*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- CARRIÓN, J. (2020): *Lo viral*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- CRAGNOLINI, M. (2020): «Ontología de guerra frente a la zoonosis» en Amadeo, P. (ed.), *La fiebre. Pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemias*, La Plata: ASPO, 39-48, <[http://postino.fundacionstart.org.ar/img\\_mailing/La-FiebrePensamientocontemporaneoentiemposdePandemia-ab2020.pdf](http://postino.fundacionstart.org.ar/img_mailing/La-FiebrePensamientocontemporaneoentiemposdePandemia-ab2020.pdf)>, [30/01/23].
- DIDI-HUBERMAN, G. (2010): *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Manantial.
- ECO, U. (1965): *Apocalípticos e integrados*, Barcelona: Lumen.
- HARTOG, F. (2021): «Le Covid et le temps: “Who is in the driver’s seat?”» en AOC <<https://aoc.media/analyse/2021/01/26/le-covid-et-le-temps-who-is-in-the-drivers-seat/>> [30/01/23].
- HEIDEGGER, M. (1996): «¿Y para qué poetas?» en *Caminos de bosque*, Madrid: Alianza, 241-289.
- PELLER, D. (2013): «Cartografías errantes. Sobre Speranza, G: *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*, Anagrama, Barcelona, 2012», *BOLETIN/17* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de Rosario, Argentina.
- PIGLIA, R. (2015): *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*, Barcelona: Anagrama.
- PIGLIA, R. (2016): *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*, Barcelona: Anagrama.

- PIGLIA, R. (2017): *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida*, Barcelona: Anagrama.
- RANCIÈRE, J. (2014): *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Buenos Aires: Prometeo.
- SPERANZA, G. (2012): *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*, Barcelona: Anagrama.
- SPERANZA, G. (2017): *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*, Barcelona: Anagrama.
- SPERANZA, G. (2022): *Lo que no vemos, lo que el arte ve*, Barcelona: Anagrama.
- SRNICEK, N. (2018): *Capitalismo de plataformas*, Buenos Aires: Caja Negra.
- SRNICEK, N. y Alex Williams (2017): «Manifiesto por una política aceleracionista» en Avanessian A. y Mauro Reis (comps.), *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*, Buenos Aires: Caja Negra, 33-48.
- ŽIŽEK, S. (2020): *Pandemia. La covid-19 estremece al mundo*, Barcelona: Anagrama.