

**CONTRAPUNTOS DEL APOCALIPSIS: POÉTICAS DE LA CATÁSTROFE
EN LA NARRATIVA ARGENTINA DEL SIGLO XXI**

AN ABSTRACT

SUBMITTED ON THE TWENTY-SIXTH DAY OF APRIL 2019

TO THE DEPARTMENT OF SPANISH AND PORTUGUESE

IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS

OF THE SCHOOL OF LIBERAL ARTS

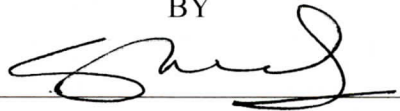
OF TULANE UNIVERSITY

FOR THE DEGREE

OF

DOCTOR OF PHILOSOPHY

BY



JOSÉ FERNANDO SALVA

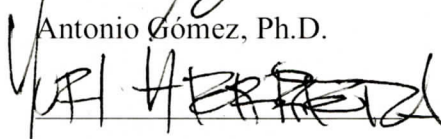
APPROVED:



Fernando Rivera-Díaz, Ph.D. Director



Antonio Gómez, Ph.D.



Yuri Herrera-Gutiérrez, Ph.D.

RESUMEN

Esta tesis examina una serie de narrativas de la literatura argentina del siglo XXI agrupadas en torno a la idea de catástrofe como instancia coyuntural y mecanismo textual para pensar la contemporaneidad. A partir de la figura de la catástrofe, el presente trabajo investiga cómo diferentes novelas argentinas problematizan aspectos de sus contextos de producción y articulan lecturas de la sociedad desde sus especificidades estéticas. La hipótesis general de esta investigación es que estas novelas no efectúan una narración alternativa del orden capitalista, sino que dejan ver la forma en que el mismo sistema opera a través de una instrumentalización de la catástrofe, que naturaliza las crisis y administra la realidad. En este sentido, este trabajo atiende especialmente a los procedimientos narrativos de los textos con el objeto de observar cómo los mismos desarrollan modos de percepción que permiten dar cuenta de la textura esquivada de lo contemporáneo.

La tesis se divide en tres capítulos y cada capítulo funciona como una indagación singular de la catástrofe en diálogo con una problemática específica y a partir de un determinado tipo de textualidad. El primer capítulo estudia narrativas del fin del mundo en torno a la crisis argentina de 2001 y analiza las novelas *El año del desierto* (2005) de Pedro Mairal y *Promesas naturales* (2006) de Oliverio Coelho. El segundo capítulo examina las novelas *Desmonte* (2015) de Gabriela Massuh y *Distancia de rescate* (2016) de Samanta Schweblin y se pregunta por las transformaciones del campo argentino en relación con actividades de la agroindustria como son la megaminería a cielo abierto, el monocultivo de soja transgénica y el uso de agroquímicos. Finalmente, el tercer capítulo examina narrativas argentinas de post ciencia-ficción que exploran el lado tecnológico de la catástrofe en el mundo globalizado de los últimos años. Esta

“catástrofe suave” se caracteriza por el estallido de internet en todas las esferas de la actividad humana y la progresiva mercantilización de cada momento a través del procesamiento digital de datos. Las dos novelas analizadas en este capítulo son *Cataratas* (2015) de Hernán Vanoli y *Kentukis* (2018) de Samanta Schweblin.

**CONTRAPUNTOS DEL APOCALIPSIS: POÉTICAS DE LA CATÁSTROFE
EN LA NARRATIVA ARGENTINA DEL SIGLO XXI**

A DISSERTATION

SUBMITTED ON THE TWENTY-SIXTH DAY OF APRIL 2019

TO THE DEPARTMENT OF SPANISH AND PORTUGUESE

IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS

OF THE SCHOOL OF LIBERAL ARTS

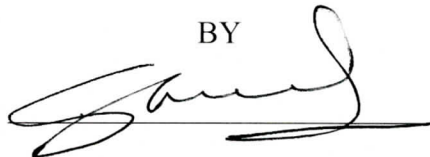
OF TULANE UNIVERSITY

FOR THE DEGREE

OF

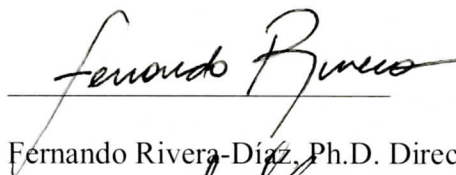
DOCTOR OF PHILOSOPHY

BY



JOSÉ FERNANDO SALVA

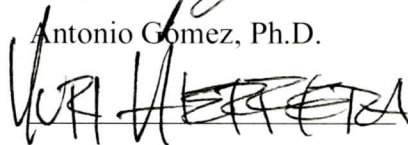
APPROVED:



Fernando Rivera-Díaz, Ph.D. Director



Antonio Gomez, Ph.D.



Yuri Herrera-Gutiérrez, Ph.D.

Para mi querido papá Juan Manuel (mi cantor favorito) y toda la familia Salva.

Para la amistad de la familia de Natalia.

Para Carmen Toriano.

Para mis compañeras Natalia, Lucía y el amor.

A LA MEMORIA DE MI MAMÁ EDITH AMÉRICA DENTONI.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, me gustaría agradecer al comité de mi tesis doctoral –Fernando Rivera-Díaz, Antonio Gómez y Yuri Herrera-Gutiérrez– por su participación, apoyo y acompañamiento profesional durante este proyecto de investigación. Agradezco especialmente a mi director Fernando Rivera-Díaz por su lectura minuciosa, sus correcciones, comentarios y sugerencias oportunas, el diálogo enriquecedor, su aliento durante el trabajo y la libertad que me brindó para abordar el tópico de esta tesis. Agradezco profundamente a Antonio Gómez, quien desde un comienzo cuando llegué a New Orleans me orientó en las particularidades de la investigación académica estadounidense, dándome sugerencias puntuales en el plano de la escritura y ofreciéndome siempre su ayuda, amistad y recomendaciones durante este proceso como estudiante internacional y como mendocino en New Orleans. Gracias Antonio. Agradezco también con gran afecto a Yuri Herrera por sus puntos de vista apasionados e inspiradores, por su generosidad y por la amistad. Finalmente, quiero agradecer a Idelber Avelar que me acompañó durante las etapas iniciales de este trabajo, cuando todavía era un boceto de algunas ideas, en la época de los exámenes de doctorado. Todos ellos han sido un gran motor para esta investigación no solamente desde el vínculo directo con mi trabajo, sino también por las lecturas y debates de los que disfruté en sus clases como estudiante de posgrado.

En un sentido general, me gustaría agradecer especialmente a todo el Departamento de Español y Portugués de Tulane por su compromiso, aliento y por la oportunidad que me dieron de realizar este doctorado. En particular, quiero agradecer a

John Charles y a Jean Dangler, quienes han sido un gran apoyo en diversas circunstancias y me han ayudado y asesorado siempre de la mejor manera. Muchas gracias.

Por supuesto, quiero agradecer a los compañeros, amigas y amigos con los que he compartido durante todos estos años en Tulane y, en especial, a las personas con las que llegué a la universidad para iniciar los estudios de posgrado. Ha sido muy bueno conocerlos a todos y disfrutar momentos juntos.

Me gustaría agradecer especialmente en New Orleans a mi gran amigo Carlos Bernal, con quien hemos desarrollado una amistad por fuera de los ámbitos universitarios, tejida de músicas y conversaciones desveladas.

En otras latitudes, allá en la siempre querida Mendoza, extiendo mi agradecimiento a Carmen Toriano en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, profesora mentora, colega y amiga, con quien aprendí a disfrutar la Teoría literaria y que me estimuló a realizar este viaje a New Orleans para hacer mi doctorado. También, agradezco a Blanca Escudero de Arancibia y su irreverencia, mi primera inspiración en la Universidad de Cuyo, en las épocas de ayudante de cátedra de literatura francesa.

Desde un lugar no académico y cotidiano quiero agradecer a mi familia –los Salva– y en especial a mi hermano Loby, a quien le arrebaté libros, revistas y discos durante la adolescencia y que fue una ventana doméstica al arte desde la cultura popular. A través de él conocí, entre otras cosas, la música de Luis Alberto Spinetta, que me despertó la curiosidad poética por el saber y las sensaciones.

Agradezco también a los amigos mendocinos con los que hemos delirado y compartido vivencias, sonoridades y lecturas inconexas.

Por último, quiero decirle gracias a mi pareja Natalia D'Alessandro. Gracias Nati por todos estos años llenos de viajes, experimentaciones e intimidad luminosa, desde Valle Fértil y la casa verde de Falucho a New Orleans. Gracias por las charlas infinitas, los libros, el amor, la locura, el deseo y por tu poesía, inteligencia y sensibilidad. Gracias por el constante aprendizaje a tu lado. Y por todo lo que vendrá. Para Lucía.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I	
Intemperie y destrucción: narrativas del fin en torno al 2001	
1.1. Contextos de producción: crisis, literatura y fin del mundo	16
1.2. Una nación a la intemperie: <i>El año del desierto</i> como artefacto histórico del fin del mundo	29
1.3. Traicionar a la especie y a la lengua: <i>Promesas naturales</i> y el apocalipsis de los mutantes	52
CAPÍTULO II	
Invisibilidad y silencio: escrituras íntimas del desastre agroindustrial	
2.1. Consenso de los Commodities: discurso blindado y extimidad narrativa	71
2.2. <i>Distancia de rescate</i> : lo invisible o el inefable hilo del veneno	84
2.3. Políticas del <i>Desmonte</i> : literatura, agroindustria y comunidades marginadas	104
CAPÍTULO III	
Tecnología y mercado: la catástrofe suave de la era digital	
3.1. Tecnocapitalismo y post ciencia-ficción argentina	130
3.2. Vivir sin un afuera: hiperconexión y realismo capitalista en <i>Cataratas</i> de Hernán Vanoli	139
3.3. <i>Kentukis</i> para el hogar: la nueva tecnología humana global de Samanta Schweblin	171
CONCLUSIONES	202
BIBLIOGRAFÍA	207

INTRODUCCIÓN

De incidentes en accidentes, de catástrofes en cataclismos, la vida cotidiana pasa a ser un CALEIDOSCOPIO en el que permanentemente nos enfrentamos a lo que aparece, a lo que surge de modo imprevisto, *ex abrupto* podríamos decir... Hay que aprender, entonces, a discernir con el espejo roto LO QUE SUCEDE, y hacerlo cada vez con más frecuencia, pero sobre todo cada vez más rápidamente, de manera intempestiva y hasta simultánea.

Paul Virilio. *El accidente original*

En el universo en expansión las galaxias más remotas se alejan de nosotros a una velocidad tan alta que su luz no llega a alcanzarnos. Lo que percibimos como la oscuridad del cielo es esa luz que viaja velocísima hacia nosotros y que no obstante no puede alcanzarnos . . . Percibir en la oscuridad del presente esa luz que trata de alcanzarnos y no puede: eso significa ser contemporáneos.

Giorgio Agamben. “¿Qué es lo contemporáneo?” *Desnudez*

Un tema que se reitera en producciones culturales recientes desde diferentes abordajes y puntos de vista es la idea de catástrofe. Por supuesto, no se trata de un tópico exclusivo de esta época, ya que es constitutivo de gran parte de las narrativas y figuraciones de la cultura occidental; sin embargo, la catástrofe retorna con insistencia en objetos culturales contemporáneos que imaginan escenarios apocalípticos de ruptura, desastre y fin del mundo como si en los mismos se expresara una característica definitoria de la estructura de sentimiento de nuestro tiempo. Pero, ¿qué es lo que hace que esta figura se presente de esta manera? Es decir, ¿cómo lo catastrófico define una estructura de sentimiento predominante de la actualidad? ¿Qué es lo que nos dice la catástrofe de nuestra experiencia de lo contemporáneo?

Uno de los pensadores que mejor prefiguró esta experiencia de lo contemporáneo como catástrofe fue el filósofo urbanista Paul Virilio en sus ensayos sobre velocidad, tecnologías, guerra, accidentes y transformación de los espacios urbanos. En uno de sus últimos textos, *El accidente original* (2005), Virilio caracterizó a nuestra época como un gran accidente global, de escala planetaria: un accidente integral de desastres simultáneos que borran la extensión y duración de los sucesos y producen una ruptura radical del espacio-tiempo. Según Virilio, las telecomunicaciones instantáneas y la velocidad informática con sus flujos de información, provocan además un accidente del conocimiento, una implosión que clausura la posibilidad de una reflexión colectiva y sincroniza mundialmente las actividades humanas en un tiempo administrado. Como resultado de este accidente integral, observa Paul Virilio, emerge un tipo de humanidad claustrofóbica, afectada de miopía, con una subjetividad sumergida que es incapaz de percibir el mundo alrededor e ir hacia el otro y lo otro. Virilio no se detiene en un tipo de acontecimiento en particular para precisar este escenario, sino que observa una pluralidad de fracturas de diferente naturaleza (accidente, catástrofe, atentado, guerra) que marcan la historia del progreso humano en el siglo XX y XXI, desde el accidente del Titanic hasta el desastre nuclear de Chernobyl y Fukushima, las Guerras Mundiales, la bomba atómica de Hiroshima, la Guerra del Golfo, el atentado del World Trade Center, la guerra global “preventiva” y la crisis ecológica que azota a nuestro planeta a ritmo acelerado.

La cuestión es que, como lo expresa Virilio, esta trama catastrófica de la realidad transforma la vida cotidiana en un caleidoscopio fragmentario que no nos permite tomar conciencia de los sucesos y sus efectos para discernir lo que está sucediendo. Hay que aprender a discernir con el espejo roto, dice el filósofo, de modo intempestivo. Esta idea de una mirada intempestiva es un aspecto que me interesa particularmente para observar los

modos de funcionamiento de los objetos que estudio en mi trabajo. Giorgio Agamben define la condición de ser contemporáneo según una posición intempestiva, a partir de una relación particular con el propio tiempo, de coincidencia, pero también de distancia y desfase. ¿Qué significa ser contemporáneos?, se pregunta en un ensayo del libro *Desnudez* (2011). Es contemporáneo, según Agamben, aquel que mira la oscuridad de su época. “Contemporáneo”, dice, “es aquel que recibe en pleno rostro el haz de tiniebla que proviene de su tiempo” (22). Agamben utiliza una imagen de la astronomía para describir este carácter: la oscuridad que vemos alrededor de las estrellas son galaxias que se mueven a gran velocidad intentando alcanzarnos; ser contemporáneo es percibir en la oscuridad esa luz que dirigida a nosotros se aleja.

Podemos pensar, entonces, de qué maneras el arte –la literatura en particular– posibilita una mirada intempestiva que explora los intersticios de las figuras del caleidoscopio y entra en contacto con la evanescente luz de la oscuridad de una época determinada. Si bien lo contemporáneo es una condición ineludible pero esquiva, en cierto punto inconsciente, que excede los marcos de interpretación y se vive y experimenta de modo inevitable desde su intangibilidad, los textos literarios pueden hacer visibles desde la distancia intempestiva las maneras en que esta contemporaneidad se organiza y actúa sobre lo sensible. Ese es, en principio, el punto de partida de este trabajo de investigación sobre narrativas de la catástrofe. ¿Cómo los textos, a través de la figuración de la catástrofe, pueden hablarnos de lo contemporáneo? La literatura, en tanto práctica que dialoga con su tiempo, explora el carácter caleidoscópico de la catástrofe general, dilucida sus formas y sentidos de modos singulares y permite vislumbrar desde otras perspectivas, en el espacio de su escritura, la textura esquiva del presente: su haz de tiniebla.

En este trabajo, analizo una serie de novelas recientes de la literatura argentina que he agrupado en torno a la categoría de catástrofe como figura formal y temática que reaparece en los textos y actúa como instrumento singular de percepción de lo contemporáneo. Examino, por lo tanto, a estas novelas como imaginaciones narrativas que problematizan aspectos de su contexto de producción y ponen en funcionamiento lecturas de la sociedad: estos textos, desde sus especificidades, exploran el entramado catastrófico del capitalismo del siglo XXI y permiten establecer hipótesis sobre los modos del sistema global y sus transformaciones. En este sentido, estas escrituras son artefactos políticos que intervienen en el ámbito de lo sensible y conforman relatos que visibilizan el presente, que tornan tangible lo imperceptible. La figura de la catástrofe asume diferentes variaciones narrativas de acuerdo con las novelas y estas variaciones funcionan como contrapuntos que mapean características del sistema capitalista. El concepto de crisis, entonces, emerge y se reitera en los textos como una constante singular de lo contemporáneo, un estado terminal que se prolonga indefinidamente hasta naturalizarse. Cada aproximación de mi trabajo a partir de la noción de catástrofe pone de relieve a través de la literatura los modos en que la crisis opera en tanto aspecto naturalizado del ámbito argentino en conexión con lo global, como instancia de normalización del desastre e instrumentalización de la vida.

He dividido esta tesis en tres capítulos que practican una lectura particular de la catástrofe según las formas textuales de las novelas para hablar del mundo global en las circunstancias argentinas. Cada capítulo funciona en relación con un contexto definido con el que las novelas dialogan desde sus especificidades narrativas, estableciendo modos de aproximación a determinados problemas. La palabra “contrapunto” designa un concepto musical que consiste en la combinación de voces diferentes en relaciones de variedad y contraste, sucesivas y simultáneas, con el objeto de conformar una armonía polifónica con

diferentes acentos, matices, timbres y sonoridades. Las novelas argentinas de esta investigación pueden pensarse en una relación contrapuntística en tanto son textos distintos que establecen un diálogo desde sus diferencias y en conjunto conforman un diagrama armónico pero múltiple y diverso sobre la catástrofe: contrapuntos apocalípticos de la contemporaneidad.

El apocalipsis, sin embargo, no es una herramienta excluyente de análisis en esta investigación. Al comenzar el proyecto de este trabajo, el apocalipsis fue un motivo central y el punto de partida de la reflexión; pero, luego, al avanzar en mi indagación, me pareció que el apocalipsis era un concepto que condicionaba demasiado el enfoque de los textos, por eso opté por la categoría de poéticas de la catástrofe, la cual incluye implícitamente el abordaje de imaginarios del apocalipsis entre una de sus posibles variantes. Lo apocalíptico, igualmente, es una instancia que se reitera y puede observarse en los objetos de estudio, pero he reservado esta denominación específicamente para las novelas del primer capítulo de este trabajo que son propiamente narrativas del fin del mundo. Decidí no hacer extensiva esta categoría como fundamento analítico central a las demás novelas porque el apocalipsis tiene una estructura narrativa definida y una tradición de representaciones delimitada. Preferí trabajar, entonces, con una figura más amplia para la lectura. El concepto de “poéticas de la catástrofe”, en este sentido, es una noción más general para pensar instancias coyunturales prestando especial atención a la forma de los textos. Con la denominación “poéticas” me refiero, justamente, a la poética implícita en las novelas, sus códigos y teorías, la manera en que trazan una estrategia narrativa propia y construyen un sondeo específico habilitado por su composición formal. Cada novela, en tanto poética, diseña una lectura singular de la catástrofe, con alcances diversos de lo político y lo estético, con distintas aproximaciones al lenguaje y diferentes formas narrativas. En este sentido, me

interesa considerar el papel de la narración en los textos, prestando especial atención a su conformación, modos y procedimientos. Por eso, las siguientes preguntas resultan orientativas para mi abordaje: ¿cómo funcionan las poéticas de la catástrofe en tanto intervención sobre el orden del relato? ¿Qué tipo de narrativa articulan estas novelas? ¿Cuáles son las particularidades que pueden observarse en las mismas? Además, ¿qué quiere decir la catástrofe y que la distingue especialmente en estos textos?

En líneas generales, los conceptos de catástrofe, crisis, apocalipsis y desastre son operativos, se interrelacionan y me sirven para plantear lecturas de lo contemporáneo en mi trabajo. La palabra catástrofe, según su etimología griega (*katastrophé*), quiere decir “voltar del revés” y es para los griegos una figura retórica de la tragedia por la cual se obtiene un efecto dramático en la fábula que se representa. Así, la catástrofe funciona como el trastrocamiento e inversión de un estado de cosas en la obra: es la peripecia que pone al descubierto la condición trágica del héroe; la tragedia vital de Edipo, por ejemplo, o Antígona. En este sentido, podemos pensar en los modos en que la catástrofe aparece en las novelas que analizo como un impensado que irrumpe y hace saltar la trama de lo cotidiano en la narración: la catástrofe, entonces, como un efecto disruptivo que marca inicialmente los textos y altera el orden regular de las cosas. Pero ese movimiento inicial de la catástrofe como convulsión de las cosas enseguida comienza a modularse en otras direcciones en relación con los conceptos mencionados.

El sentido etimológico de la palabra apocalipsis, del griego *apokálypsis*, tiene también una significación singular en tanto se refiere al final del mundo, pero también a su carácter de “revelación”, que en el canon religioso quiere decir el advenimiento de una nueva edad para los justos (el reino de Dios). En su raíz etimológica esta palabra deriva de *kalypto*, que quiere decir ocultar, de donde viene el nombre de la ninfa Calipso –la que

oculta— que retuvo a Odiseo durante años en su cueva. Me interesa, entonces, la noción de “revelación” como acto de mostrar, poner al descubierto o manifestar algo oculto, para pensar cómo los textos revelan aspectos que no están del todo expuestos, que no son del todo visibles.

El desastre es otro concepto que considero en este trabajo. Etimológicamente, la palabra se refiere a la ausencia de astro y, en un sentido general, se vincula con la idea popular de la mala estrella: el infortunio causado por la mala influencia de los astros. Siguiendo al Maurice Blanchot de *La escritura del desastre* (1980), utilizo este concepto para referirme al carácter fundamentalmente esquivo del desastre, que Blanchot define como una ausencia constitutiva, en tanto desaparición de los signos del desastre en la fatalidad de su realización invisible, como un abismo de la escritura que destruye todo dejando las cosas tal como estaban, siempre más acá o más allá, en el vacío de su inminencia.

Finalmente, la noción de crisis (del griego *crino*), entendida etimológicamente como la mutación grave que sobreviene en una enfermedad para mejoría o empeoramiento y vinculada con la instancia de decidir o juzgar en un momento crítico, adquiere una modulación particular en mi trabajo. Esta noción de tradición médica se utiliza como una categoría general —por ejemplo, sociológica— para describir escenarios de crisis como momentos inestables de transición. En mi abordaje de los textos, observo que ese estadio intermedio de desequilibrio se perpetúa y prolonga indefinidamente, transformándose, por tanto, en una situación de conflicto que se vuelve inmanente y se naturaliza.

La hipótesis de mi trabajo es, justamente, que estas novelas, a pesar de su figuración de la catástrofe, no muestran una ruptura disruptiva del orden capitalista que permita articular plenamente una narración alternativa sobre otros modos de existencia; sino que

estos textos dejan ver, en mayor medida, a través de su intervención artística, la forma en que el mismo sistema funciona valiéndose de las rupturas, naturalizando las crisis, administrando la realidad a través de la catástrofe y llevando adelante transformaciones dramáticas de las condiciones de vida. Esta es la forma en la que estas narrativas revelan el carácter de lo contemporáneo a través de sus procedimientos textuales: ellas ponen de relieve la forma paradójica y elusiva del desastre del capitalismo y observan su funcionamiento global desde la coyuntura argentina. Para realizar este análisis, entonces, considero a la catástrofe en un sentido amplio, como metáfora que define varios escenarios, desde las continuas crisis sociales argentinas hasta la crisis ecológica planetaria, desde la catástrofe agroindustrial de los agrotóxicos que envenenan lo viviente hasta la mercantilización digital de las subjetividades y la mutación de los espacios de lo íntimo en la época de internet y las sociabilidades virtuales.

Los tres capítulos que estructuran y organizan esta investigación se refieren tanto a una serie de escrituras como a una situación específica con la que las mismas establecen un intercambio desde su indagación ficcional. Durante la tesis me refiero a varios textos que clasifiqué y agrupé según sus puntos de contacto, pero me concentro en el análisis minucioso de seis novelas de cinco escritores que han publicado su obra en el siglo XXI: Pedro Mairal, Oliverio Coelho, Samanta Schweblin, Gabriela Massuh y Hernán Vanoli. Si bien la figura de la catástrofe como denominador común de un tipo de textualidad de la literatura argentina puede remontarse a la historia nacional ya desde las primeras excursiones al Río de la Plata, representadas literariamente, y es una instancia que podemos observar en los textos fundacionales de la literatura del siglo XIX como *El matadero* (1871) de Esteban Echeverría; las novelas del nuevo siglo que examino, sin renunciar —e incluso profundizando— el diálogo con la tradición literaria, realizan una modulación singular de la

catástrofe de acuerdo a contextos específicos y a problemas globales de la sociedad contemporánea. A continuación, paso a precisar la estructura tripartita de este trabajo de investigación, destacando algunas de sus características más importantes.

En el primer capítulo, titulado “Intemperie y destrucción: narrativas del fin en torno a la crisis del 2001”, mapeo un grupo de novelas post 2001 que tematizan el motivo del apocalipsis y ponen de relieve desde esta figura ciertos aspectos de la crisis argentina. En este capítulo estudio en profundidad dos novelas contemporáneas, *El año del desierto* (2005) de Pedro Mairal y *Promesas naturales* (2006) de Oliverio Coelho. Este es, además, el punto cronológico inicial desde donde comienzo a abordar los textos de toda la tesis. Se trata de narrativas que imaginan ambientes (post) apocalípticos, de hecatombes y desastres en los que resuenan características de la crisis argentina de 2001 y sus transformaciones de lo social. Estos textos posibilitan una mirada intempestiva de su época al enloquecer, como dice Graciela Speranza en *Cronotopías* (2017), la flecha del tiempo mediante sus procedimientos formales, porque “se liberan de la tiranía de los relojes, hacen el tiempo, tensan la duración del presente o componen constelaciones con restos de otros lugares y otros tiempos” (21). Así, analizo *El año del desierto* como un artefacto que disloca el estatuto del tiempo global y plantea otras direcciones y perspectivas temporales a través de una narración regresiva de la historia y la cultura argentinas. En la novela de Pedro Mairal, una fuerza extraña denominada la “intemperie” avanza sobre la ciudad de Buenos Aires y la convierte progresivamente en espacios rurales y lugares baldíos. Paralelamente, el tiempo histórico retrocede en la trama y el texto revisita el pasado argentino que aparece superpuesto junto a las ruinas del mundo moderno. A partir de este mecanismo, *El año del desierto* reescribe motivos, relatos y debates que dan forma a la tradición cultural argentina –fundamentalmente al discurso literario que se forjó en el siglo XIX– y genera una visión

específica del presente como efecto de este mecanismo que rebobina la historia del país. Por su parte, *Promesas naturales* de Oliverio Coelho, es una novela post apocalíptica que imagina un mundo distópico caracterizado por mutaciones de los cuerpos y transformaciones del lenguaje. Este texto pone de relieve, desde una escritura de lo monstruoso, la operación biopolítica de la crisis como forma de administración de la vida desde su dimensión biológica y, también, como instancia de desarticulación y desintegración del lenguaje y la comunicación entre los cuerpos. Ambas novelas, entonces, realizan una interrogación sobre la crisis desde una figuración estética apocalíptica y observan –revelan– los modos en que la misma determina nuestra experiencia del presente. En este capítulo, planteo además una lectura de algunos aspectos referidos a los cambios planetarios como consecuencia de la crisis ecológica y me interrogo por los modos en que podría leerse en estos textos apocalípticos la temporalidad geológica del Antropoceno en tanto factor que altera el sistema mundial y entrecruza lo humano y la naturaleza de forma dramática.

En el segundo capítulo de este trabajo, titulado “Invisibilidad y silencio: escrituras íntimas del desastre agroindustrial”, analizo dos novelas que ponen énfasis en las transformaciones del campo argentino –pero también de ámbitos urbanos– en relación con actividades de la agroindustria como son la megaminería a cielo abierto, el monocultivo de soja transgénica y el uso de agroquímicos que envenenan el suelo, el agua, los alimentos, las personas y los animales. Estas novelas son *Distancia de rescate* (2016) de Samanta Schweblin y *Desmonte* (2015) de Gabriela Massuh. Analizo estos textos a partir de la figura retórica de la elipsis como procedimiento escritural que pone en evidencia las dificultades para enunciar y visibilizar un discurso crítico que dé cuenta de las transformaciones provocadas en el medio ambiente y de los cambios sufridos en las comunidades por la

acción de las corporaciones. Estas novelas se sitúan en un ámbito de lo íntimo que permite observar cómo el desastre (esta categoría esquivada e inminente que describe Blanchot) atraviesa las relaciones familiares, los espacios domésticos y las actividades cotidianas. *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin es una novela sobre el envenenamiento por agrotóxicos, enmarcada en la situación de peligro a la que se ven expuestas una madre y su hija en una zona rural de Argentina. La elipsis del relato gira en torno al momento en que la madre y la hija toman contacto con elementos contaminados y alrededor del silencio de la comunidad sobre la realidad siniestra de este lugar colmado de campos de soja donde los niños enferman y los animales mueren. La narración describe el proceso de intoxicación de la narradora y marca de ese modo el ritmo del relato. Desde su escritura elíptica, el texto de Schweblin pone en funcionamiento procedimientos narrativos que subrayan el carácter invisible de estos tóxicos letales en el mundo cotidiano, al punto que la distinción entre saludable y venenoso se torna indiscernible. Por otro lado, *Desmonte* de Gabriela Massuh, es una novela que discute los problemas de la agroindustria en relación con las preocupaciones de los círculos intelectuales de Buenos Aires y el periodismo cultural, a los que analiza y critica por su desvinculación política. El texto articula esta perspectiva a través de las opiniones de una periodista que trabaja en la sección cultural de un diario bonaerense. La novela de Massuh, en este sentido, utiliza la elipsis como una puesta en discurso de los procesos de ocultamiento del ámbito intelectual sobre los problemas de las comunidades afectadas por la agroindustria en la Argentina y busca formular en su narrativa una ética literaria que pueda dar cuenta de estas realidades y se comprometa con el otro. Pero la elipsis también funciona en la novela como una escritura de lo íntimo sobre la desaparición y muerte del hijo de la protagonista en un pueblo ubicado en la provincia de Salta, en el noroeste del país, donde comunidades indígenas son desplazadas por empresas

transnacionales de extranjeros que, en colaboración con políticos corruptos y empresarios provinciales, usurpan los territorios comunitarios a través de la violencia. La novela presenta esta problemática de las zonas rurales a través de un relato intercalado en el texto donde se cuenta la participación del hijo de la protagonista en las luchas de resistencia por los territorios indígenas frente al avance del Ingenio transnacional. El texto superpone estos dos planos narrativos –la Buenos Aires del periodismo cultural y las camarillas literarias y las comunidades y pueblos de zonas rurales del país que son violentados por la agroindustria– para producir un efecto de contraste y establecer relaciones políticas entre estos espacios. Al mismo tiempo, la novela de Massuh es una narración sobre el ámbito familiar de la protagonista y su hijo, muerto en circunstancias sospechosas al enfrentarse con el Ingenio. Tanto *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin como *Desmonte* de Gabriela Massuh, entonces, son escrituras íntimas del desastre agroindustrial porque relatan el accionar de las empresas y las transformaciones del campo argentino, desde su incidencia en los ámbitos domésticos y desde relaciones familiares como la maternidad. Estas son, además, novelas que trabajan con lo invisible y el silencio como categorías desde donde el desastre se articula en una dimensión omnipresente pero esquiva y silenciada.

Finalmente, en el tercer capítulo, titulado “Tecnología y mercado: la catástrofe suave de la era digital”, indago en narrativas argentinas que exploran el lado tecnológico de la catástrofe en el mundo globalizado de los últimos años, caracterizado por el estallido de internet en todas las esferas de la actividad humana y la progresiva mercantilización de cada momento a través del procesamiento digital de datos. Se trata, en este caso, de una catástrofe interiorizada e inmanente, que exhibe un semblante agradable a través de la oferta constante de las plataformas virtuales y dispositivos móviles, bajo la perspectiva de un discurso de libre acceso a la información y nuevas formas de relación deslocalizadas y

desjerarquizadas. Se trata, también, de los modos de funcionamiento que el mercado mundial adopta en la era digital y de las maneras en que las subjetividades son concebidas actualmente como mercancías. Los textos de este capítulo ponen en escena esa tensión paradójica de internet a través de sus tramas, lenguajes y procedimientos formales, con el objeto de enfatizar el carácter problemático de lo digital y sus mecanismos de subjetivación, observando los modos en que los mismos inciden en los espacios de la intimidad y lo privado. En este capítulo analizo las novelas *Cataratas* (2015) de Hernán Vanoli y *Kentukis* (2018) de Samanta Schweblin, las cuales tematizan de manera singular esta relación entre tecnología y mercado, que se vuelve en los textos extensiva de diferentes ámbitos y discursos. *Cataratas*, en este sentido, es una novela distópica sobre unos becarios de CONICET que asisten a un congreso de sociología en las cercanías de las Cataratas del Iguazú. La novela describe un mundo hipertecnologizado donde los dispositivos de conectividad son prótesis del cuerpo y los personajes se la pasan pensando frases para las redes virtuales y especulan continuamente con productos y marcas que circulan a través de la red. Esta novela de Hernán Vanoli utiliza varios procedimientos de singularización para poner de relieve el estatuto de las mercancías y el marketing en relación con las transformaciones digitales que inciden en la fluidez, velocidad y carácter del consumo contemporáneo en tanto catástrofe suave del mundo digital. Asimismo, el texto articula una escritura minuciosa de los monólogos interiores y el flujo de la conciencia de los personajes para mostrar cómo la textura mutante del tecnocapitalismo opera subjetivamente, produciendo una interiorización de los mecanismos digitales. La novela realiza, entonces, una representación de la esfera académica en diálogo con este escenario y problematiza ficcionalmente los modos de funcionamiento de esa esfera a la luz de los procesos de reestructuración del mercado laboral y el consumo en el nuevo siglo digital. Finalmente,

Kentukis de Samanta Schweblin, es una novela que se pregunta por el lugar de lo humano y los afectos en relación con las tecnologías globales. La novela se estructura narrativamente alrededor de un artefacto tecnológico ficcional llamado kentuki que vincula a personajes de diferentes lugares del mundo. Este artefacto cumple la función de una mascota en los hogares y es manejada a través de internet por personas que compran un código para convertirse en kentukis (en mascotas). De este modo, la novela de Schweblin realiza una narración a escala global de las relaciones humanas contemporáneas mediadas por las tecnologías y, a través del producto que inventa en la ficción, construye un relato plural sobre la construcción de las subjetividades y la intimidad en el mundo contemporáneo. Ambas novelas, *Cataratas* y *Kentukis* imaginan mundos distópicos que resultan cercanos y familiares, al punto que sus representaciones son ambiguamente realistas. En este sentido, he considerado a los textos como “post-ciencia ficción” ya que observo en los mismos una torsión paradójica de los imaginarios del Sci-Fi en la actualidad, en tanto los desarrollos tecnológicos han alcanzado y naturalizado el repertorio temático de este tipo de textualidades. Es por esto que, en parte, estas novelas parecen más ilustrar ciertos procesos de la realidad que imaginar mundos alternativos o futuros, ya que, a través de sus configuraciones narrativas, estos textos permiten percibir la composición tecno-mercantil de nuestro tiempo y ponen de relieve la catástrofe suave de la era digital.

Las poéticas de la catástrofe que estudio, entonces, son textos que articulan una lectura de instancias coyunturales del presente y efectúan diversos procedimientos en sus narrativas para revelar y visibilizar la dimensión catastrófica de nuestro tiempo como característica naturalizada de la contemporaneidad. Como mencionamos, la catástrofe funciona a manera de un impensado que irrumpe y pone todo “patas para arriba”; pero también, en tanto desastre que se sustrae a su visibilización, se vuelve esquivamente

imperceptible y se perpetúa en un estado de crisis permanente. Las novelas que esta tesis analiza, revelan la textura problemática de este escenario que constituye el *sensorium* de nuestra época. A través de su carácter ambivalente –de ruptura, pero también de naturalización e instrumentalización– las poéticas de la catástrofe de este trabajo, en un contrapunto productivo, posibilitan una mirada intempestiva y dilucidan en sus narraciones modos de percepción, formas de vislumbrar, en el caleidoscopio cambiante de la cotidianidad, la oscuridad de lo contemporáneo y sus galaxias distantes.

CAPÍTULO I

Intemperie y destrucción: narrativas del fin en torno a la crisis del 2001

No hay “crisis” alguna de la que haría falta salir, hay una guerra que nos es crucial ganar . . . El capital, lejos de acobardarse ante las crisis, se ensaña ahora en producirlas experimentalmente.

Comité Invisible. *A nuestros amigos*

Si estamos inmersos en pleno Apocalipsis es más bien porque éste inspira en cada uno de nosotros formas de vivir, de sobrevivir y de juzgar. Es el libro de cada uno de los que se creen supervivientes. Es el libro de los zombis.

Gilles Deleuze. *Crítica y clínica*

Perhaps in the world destruction it would be possible at last to see how it was made.

Cormac McCarthy. *The Road*

1.1. Contextos de producción: crisis, literatura y fin del mundo

La debacle del 19 y 20 de diciembre del 2001 y los subsiguientes escenarios de crisis constituyeron un punto de inflexión en el campo cultural de la literatura argentina. A partir de la crisis del 2001 se volvieron perceptibles y circularon determinados regímenes de representación atravesados por la imaginación de la crisis como coyuntura para explorar las condiciones y modos de estar en una sociedad en descomposición. Estos textos se integraron a la emergencia de un mapa literario que implicó el ingreso de nuevas generaciones como productores de literatura. La crítica académica advirtió en parte la novedad. Así, Beatriz Sarlo se refirió a “etnografías” (2006) y “literaturas del presente” (2012) y Elsa Drucaroff – en discusión con Sarlo – bautizó al corpus como “nueva narrativa argentina” (2011). Por su parte, Josefina Ludmer incluyó textos de narrativa argentina

reciente en su hipótesis de las “literaturas postautónomas” (2007). Este cuerpo emergente de ficciones argentinas reinstaló el debate sobre la relación entre estética y política e interpeló críticamente perspectivas literarias anteriores. En términos generales, las ensayistas coincidieron en señalar un dislocamiento de las categorías desde donde se venía pensando la literatura argentina. En el caso de Ludmer, la autora de *Aquí América latina: una especulación* (2010) propuso en la noción de “literaturas postautónomas” que los textos contemporáneos “fabrican presente con la realidad cotidiana” y que operan en una zona indiscernible entre realidad y ficción y entre lo cultural y lo económico. Drucaroff, por su parte, leyó la narrativa argentina post-2001 desde la pesquisa metodológica de la posdictadura para señalar continuidades y rupturas en la escritura de los jóvenes escritores con la herencia estética y política de los “padres” literarios. Sarlo, en un primer momento en “La novela después de la historia: Sujetos y Tecnologías” (2006), mantuvo una distancia valorativa sobre las nuevas producciones a las que se refirió como “escrituras etnográficas” y caracterizó por el uso estilístico del “registro plano” y el “narrador sumergido” para leer los lenguajes sociales y permitir el ingreso de “la escritura-oralidad de los que no saben escribir” (481).

Estas modificaciones en el sistema literario se correspondieron en gran medida con permutaciones operadas en la modalidad cultural latinoamericana en el contexto de la globalización y sus encrucijadas, en un nuevo siglo que puso al descubierto el entramado mundial de antagonismos y violencia: el atentado de las Torres Gemelas –contemporáneo de la crisis argentina– es el ícono dramático de ese giro hacia la confrontación, que echó por tierra varios presupuestos de los discursos posmodernos. En ese contexto de globalización, crisis y violencia, el arte asumió diversas perspectivas. Parte del nuevo corpus literario de la literatura argentina del siglo XXI se articuló en relación con el circuito

del mercado editorial transnacional y la industria del libro, con grandes editoriales como Alfaguara, Planeta, Mondadori y Anagrama; pero también es importante considerar la propagación de pequeñas editoriales independientes, los blogs y las revistas virtuales como vehículo de construcción y circulación de los escritores emergentes, tendencia que se acentuó después del estallido del 2001 con la proliferación de proyectos alternativos, concebidos desde la autogestión.

En líneas generales, la catástrofe es una figura que se reitera en muchas de las experiencias de escritura postcrisis del 2001. Tal vez, podemos pensar en una especie de síntoma de época o pulsión estética, en tanto el 2001 se convirtió rápidamente en un referente por excelencia de la eclosión, la contingencia y la precariedad para el imaginario argentino. En este sentido, la presencia del fin del mundo aparece como “mancha temática” (Drucaroff) en varios textos que practican una relectura lateral de la ciencia ficción desde poéticas no circunscritas al género.

En este capítulo me voy a focalizar en un grupo de ficciones que pueden ser conceptualizadas como “narrativas del fin” a partir de sus rasgos formales y de los imaginarios que componen. El contexto de producción de estos textos es la transformación sociocultural del 2001, que podemos presentir en la densidad de los ámbitos narrados. He elegido dos novelas que considero representativas de esta orientación común hacia el fin y la catástrofe, pero que también exhiben características formales que las hacen diferir entre sí. Estas novelas son *El año del desierto* (2005) de Pedro Mairal y *Promesas naturales* (2006) de Oliverio Coelho. Se trata de novelas atravesadas por el relato de la crisis, que imaginan escenarios ominosos del país y la globalización, y entreabren indagaciones sobre el estatuto del capitalismo en los tiempos actuales.

En primer lugar, las categorías de apocalipsis y post-apocalipsis juegan un papel significativo en la caracterización de estas novelas. La línea narrativa principal de *El año del desierto* (2005) de Pedro Mairal, nos coloca en la inmanencia del apocalipsis: es el relato del proceso de desintegración del mundo desde Buenos Aires. Aunque la narradora protagonista es una sobreviviente y su enunciación está situada temporalmente después del fin de la Argentina, su relato –los hechos que componen la fábula textual– se corresponde con el curso del proceso apocalíptico: representa la disolución del país. *Promesas naturales* (2006) de Oliverio Coelho, en cambio, es post-apocalíptica en su fábula: estamos situados en un tiempo después del fin, no sabemos lo que ha ocurrido, hay una elipsis de la catástrofe fundante de ese estado de cosas. Por otra parte, la novela de Oliverio Coelho realiza una experimentación en el plano del lenguaje diferente a *El año del desierto*. El texto de Coelho produce un lenguaje de lo post-catastrófico y lleva el sentido hasta el límite inasible del desastre, en una transgresión y deslizamiento constante de las palabras y sus significaciones. Ambas novelas participan de lo que Francisco Marzioni llamó “post ciencia-ficción” en una publicación de la revista *Paco* titulada “Después de la ciencia ficción” (2016): historias que son ciencia ficción, pero no lo parecen y exploran la lábil frontera entre realismo y ciencia ficción en el contexto del mundo tecnologizado contemporáneo. Se trata de narrativas que se articulan en relación con tradiciones diferentes a la de la ciencia ficción. Los escritores de la post ciencia-ficción no pertenecen al campo del género, pero se dejan seducir por herramientas y procedimientos del mismo. Las distopías y ucronías son los formatos textuales más característicos de esta tipología que propone Marzioni. En Argentina, esta tradición –que dialoga con la ciencia ficción desde otro lugar– se remonta a la literatura fantástica rioplatense de mediados del siglo XX y se visualiza en algunos textos de Borges, Di Benedetto, Cortázar o Silvina Ocampo, entre

otros. Podríamos considerar *La invención de Morel* (1941) de Bioy Casares, como un ejemplo paradigmático de esa línea estética.

El año del desierto y *Promesas naturales* se integran a un sistema de narrativas del fin del mundo post 2001: las novelas *Plop* (2002) y *Frío* (2011) de Rafael Pinedo; las novelas de Oliverio Coelho *Los invertebrables* (2003) y *Borneo* (2004), que conforman una trilogía futurista con *Promesas naturales*; la novela zombi *Berazachussetts* (2007) de Leandro Ávalos Blacha; la novela de Carlos Ríos *Manigua* (2009); algunos relatos de *Varadero* y *Habana maravillosa* (2011) de Hernán Vanoli, entre otras ficciones. Este sistema de textos tiene en común un ambiente de catástrofe apocalíptica donde se advierten resonancias de la crisis del 2001. En los últimos años, una línea de ficciones distópicas se ubica próxima a estas producciones, con un giro hacia la especulación biotecnológica: *Cataratas* (2015) de Hernán Vanoli, *Las constelaciones oscuras* (2015) de Pola Oloixarac, *Cría terminal* (2014) de Germán Maggiori, por ejemplo.

Ahora bien, estas novelas apocalípticas son deudoras en cierta medida de algunas narrativas distópicas sobre el neoliberalismo durante la década de los noventa: principalmente *El aire* (1992) de Sergio Chejfec; pero también *La ciudad ausente* (1992) de Ricardo Piglia; *Cruz diablo* (1997) de Eduardo Blaustein y *La muerte como efecto secundario* (1997) de Ana María Shua. La extensa obra de Marcelo Cohen desarrolló una línea afín desde los ochentas, construyendo una minuciosa geografía imaginaria con un lenguaje singularmente extraño e inventivo. Finalmente, César Aira es el escritor que posiblemente ha influido mayormente a los nuevos narradores argentinos. La catástrofe en César Aira juega un papel fundamental ya que funciona como motor narrativo que multiplica las peripecias y desvíos en tanto posibilidades de su continuo escritural. El apocalipsis es tematizado en muchas de sus novelas, como *Los misterios de Rosario* (1994),

El congreso de literatura (1999) y *El juego de los mundos: novela de ciencia ficción* (2000). Fernando Reati estudia algunos de estos textos en *Postales del porvenir: la literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)* (2006). Su hipótesis es que estas distopías son ficciones anticipatorias de la crisis del 2001, que “transcurren en un futuro (cercano o lejano) que refleja directa o indirectamente el presente de un país neoliberal y globalizado” (Reati 19) y “coinciden en imaginar un porvenir en el que el Estado ha desaparecido o está en vías de hacerlo” (82). Entonces, si estas ficciones de los noventa anticipan la caída del país en el 2001, ¿qué tipo de operación realizan las ficciones concebidas después del derrumbe? En primer lugar, entonces, debemos observar en qué medida el relato social del 2001 fue construido como catástrofe y apocalipsis.

Durante diciembre de 2001 la Argentina experimentó una debacle. Los momentos más extremos del estallido fueron el 19 y 20 de diciembre. Se pensó que era el fin del país. Fue, fundamentalmente, el colapso del modelo neoliberal instaurado durante la década de los noventa –aunque su implementación comenzó con la última dictadura militar. Este modelo se caracterizó por el plan de convertibilidad de la moneda, la “libertad del mercado” y la privatización de los servicios públicos y las empresas estatales. Ese paradigma neoliberal eclosionó en 2001, en un contexto de feroz recesión en el que se dispararon los índices de desocupación y la marginalidad, y se congelaron los depósitos bancarios de los ciudadanos. Protestas masivas estallaron el 19 de diciembre en las calles del territorio nacional al grito de “¡Que se vayan todos!”, poniendo de manifiesto el rechazo a los dirigentes y a toda representatividad política partidaria. En las protestas confluyeron diversas capas de la población, con una participación llamativa de la “clase media” argentina. En un ambiente general de saqueos y agitación, el presidente de la nación declaró el estado de sitio y autorizó al ejército a ejercer la fuerza, lo que desencadenó una represión

de gran magnitud con decenas de muertos y heridos. El presidente renunció a su cargo y escapó en helicóptero dejando al país acéfalo el 20 de diciembre. En el transcurso de diez días, la Argentina tuvo cinco presidentes distintos. La situación de precariedad nacional era dramática pero también fue un momento de efusividad colectiva: en las calles se realizaban continuas manifestaciones al golpe de cacerolas (“cacerolazos”), se organizaban asambleas barriales y, en distintos puntos del país, movimientos obreros tomaban fábricas cerradas y las ponían en actividad. La ex fábrica Cerámica Zanón, por ejemplo, desde 2002 funciona bajo control obrero como Fasinpat (Fábrica sin patrón), lo mismo que la fábrica de textiles Brukman. En este sentido, los acontecimientos de 2001 habilitaron nuevas formas de comunidad y prácticas alternativas de lo político¹.

La debacle de diciembre de 2001 fue leída en términos de catástrofe nacional. Basta echar un vistazo a los titulares de los principales diarios del país en ese momento y sus metáforas para referirse a los sucesos. La recopilación periodística *Reinventar la Argentina: reflexiones sobre la crisis* (2003)² recoge el testimonio y la escritura inmediata de periodistas e intelectuales sobre los hechos. El “Prólogo” habla de una “destrucción del proyecto nacional” y advierte que “todavía no logramos salir del desconcierto ni descartar un nuevo terremoto”. Sin embargo, la idea de catástrofe puede tener una connotación ambivalente para referirse al 2001. El término catástrofe, de acuerdo con su etimología griega, significa “ruina, trastorno”, “desenlace dramático” y es derivado del verbo

¹ Para los procesos de recuperación de fábricas y la práctica de colectivos a partir del 2001, ver las producciones de Cine Ojo y Boedo Films. Algunas películas en esa línea son *Brukman la trilogía* (2004), *Fasinpat* (2004), de Daniel Incalcaterra y *Corazón de fábrica* (2008), entre otras. También el film *The Take* (2004) de Naomi Klein.

² *Reinventar la Argentina: reflexiones sobre la crisis* (2003), editado por Daniel Dessenin, compila textos de Tomás Eloy Martínez, Juan José Sebrelí, Tulio Halperín Donghi, Armando Raúl Bazán, Torcuato Di Tella, Joaquín Morales Solá, Nelson Castro, Daniel Dessenin y Néstor García Canclini, entre otros.

“subvertir”, “destruir” y “dar vuelta”. En este último sentido del término, la crisis del 2001 implicó la posibilidad de pensar un país diferente al anterior, de subvertir los mecanismos tradicionales de la política y de “dar vuelta” la Argentina que no se quería. Esta ambivalencia está presente en el título de la crónica de Martín Caparrós *Qué país*, publicada como libro inmediatamente en los meses siguientes durante el 2002. La puntuación indeterminada del enunciado plantea un doble sentido del 2001, según Caparrós. Por un lado, “¡Qué país!” refiere el reconocimiento del hastío y pesadumbre por la patria y su decadencia. Por otra parte, “¿Qué país?” pregunta por las posibilidades de armar otro país a partir de las nuevas experiencias colectivas y recuperar la política en las calles. A grandes rasgos, como señala Maristella Swampa, el 2001 argentino fue leído desde tres interpretaciones mayores: el concepto de crisis (la caída del proyecto nacional), el *Argentinazo* (levantamiento popular nacional) y el concepto de Acontecimiento (vinculado a dinámicas de los movimientos antiglobalización y postulados políticos de la filosofía). Por otra parte, el emergente Frente para la Victoria -dentro de un proceso de restablecimiento institucional y conformación discursiva de su fuerza partidaria- se construyó como heredero del fervor político del 2001, pero desacreditó a los movimientos que no se integraron al sistema estatal a partir del 2003³.

Ahora bien: ¿Cómo las novelas nos hablan desde su especificidad literaria de todo ese entramado de sucesos y discursos en contienda? ¿Nos hablan en términos referenciales?

³ Por ejemplo, *La comuna de Buenos Aires: crónicas al pie del 2001* (2011), de María Moreno, pone de relieve sutilmente esa distancia interpretativa. El libro contiene entrevistas a Alejandro Kaufman, Horacio González, Blas de Santos, Eduardo Grüner, Nicolás Casullo, Andrés Mombrú, Celia de la fábrica Brukman, Lohana Berkins, Martín Caparrós y Jorge Rulli, entre otros. Si bien, la mayoría de las entrevistas son contemporáneas a los sucesos de la crisis del 2001, la publicación en 2011 y la enunciación - enmarcada por un prólogo titulado “A diez años” - funcionan como marco a partir del cual son discutidos los acontecimientos.

Además: ¿De qué manera el “Argentinazo” habilitó otras escrituras y figuraciones de lo contemporáneo y qué procedimientos ponen en escena los textos apocalípticos post 2001 en relación con la crisis? Finalmente: ¿Cómo estas ficciones interpelan la dimensión catastrófica de nuestro mundo actual?

Las poéticas de la catástrofe de las novelas que vamos a abordar despliegan una línea de escritura que podemos circunscribir a una estética del fin del mundo, aunque difieren en sus estructuras y procedimientos. Estas narraciones apocalípticas proceden sobre el campo de lo social como los rizomas de Deleuze-Guattari: cartografían, conectan dimensiones heterogéneas, desterritorializan un elemento en otro, devienen, pero no hacen calcomanía; es decir, no son miméticas. Entonces, no vamos a seguir una mirada referencial empeñada en el rastreo de identificaciones y la proyección de discursos históricos, pero sí vamos a tratar de leer la potencialidad política de los textos. La forma de estas narrativas constituye en sí misma un artefacto de pensamiento, una poética de lectura en tanto forma. Daniel Link – quien lee la crisis del 2001 desde la lógica del acontecimiento- observa que la irrupción de lo real e innombrable del 2001 hizo estallar el orden de las equivalencias y los lenguajes y esto se replicó en la esfera del arte. En *Fantasmas: imaginación y sociedad* (2009), Link propone una figura de este estallido: “Si postulamos la crisis argentina de 2001 como un big-bang, sus correlatos en el ámbito de la literatura pueden pensarse como una onda expansiva” (405). Paradójicamente, con la disolución del Estado, su estallido habría multiplicado las producciones culturales, como resultado de “una crisis de sistema que dejó completamente libres los flujos de la imaginación y el deseo” (406). Así como proliferaron de manera delirante distintos tipos de monedas y en las calles surgían prácticas alternativas de lo político, el arte ingresó en un período de particular dinamismo y especulación. Entonces, me interesa pensar las ficciones apocalípticas en torno al 2001

desde esta perspectiva a la que se refiere Link: como fragmentos del estallido, esquirlas de imaginación que nos interpelan sobre nuestra condición actual.

La figura del apocalipsis como motivo literario ha sido estudiada principalmente por Frank Kermode en *The Sense of an Ending* (1967) y por Lois Parkinson Zamora en *Writing the Apocalypse: Historical Vision in Contemporary U.S. and Latin American Fiction* (1989). Estos dos textos indagan la estructura del apocalipsis como modelo narrativo para la literatura: analizan los modos en que la sintaxis del apocalipsis funciona en el interior de la literatura, en tanto estructura, trama y como cierre narrativo. Para Frank Kermode la necesidad estructural de finalizar un relato tiene que ver con nuestra condición existencial de seres arrojados *in media res* al mundo y es una proyección de nuestros temores a la muerte. Ambos críticos trabajan en sus hipótesis con la dimensión doble del apocalipsis: en tanto cierre final y catástrofe universal y, al mismo tiempo, como “revelación”, apertura y advenimiento de un nuevo comienzo. Kermode y Parkinson Zamora siguen la etimología griega “apokalypsis”, que significa revelar, hacer presente, develar lo que estaba oculto. A partir de esta organización matriz del mito del Apocalipsis como revelación, las producciones culturales de la modernidad occidental han practicado variantes y transgresiones estructurales, asignando diferentes sentidos a la figura apocalíptica. Julio Ortega, retomando los estudios de Kermode y Parkinson Zamora, observa en “La Alegoría del Apocalipsis en la literatura latinoamericana” – texto incluido en la compilación *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea* (2009) – que: “la genealogía moderna del discurso escatológico del Apocalipsis, se remonta a su puesta en crisis, escenificada por Nietzsche en *El Anticristo* (1888)”. Según su perspectiva, el contra-discurso crítico del apocalipsis cuestiona la idea del fin como recomienzo y refuta su carácter de revelación y promesa de ventura después

del final. La literatura latinoamericana, de acuerdo con Julio Ortega, se constituyó en esa puesta en crisis de la narración del apocalipsis como revelación desde la época de la conquista.

Según Lois Parkinson Zamora nuestro sentido moderno de lo apocalíptico es más histórico que religioso y está influido por la experiencia de las Guerras Mundiales, el Holocausto y las imaginaciones nucleares ligadas a las bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki. El apocalipsis moderno es fundamentalmente antropocéntrico y nos habla de nuestra capacidad de autodestrucción. En los últimos años, las transformaciones a gran escala del medio ambiente ocupan un lugar inminente en nuestros imaginarios del fin y la catástrofe. El accidente de la central nuclear Fukushima en el tsunami de Japón en 2011 reescribió el imaginario de la catástrofe nuclear al cruzarlo con la potencia destructora de los desastres naturales⁴. Para Slavoj Žižek en su libro *Living in the End Times* (2010), hoy nos encontramos próximos a un apocalíptico punto cero del capitalismo, cuyos cuatro jinetes serían la crisis ecológica, las consecuencias de la revolución biogenética, los desequilibrios del sistema –por ejemplo, en las luchas por venir sobre las materias primas, los alimentos y el agua– y el crecimiento explosivo de las desigualdades sociales y los excluidos. Podemos observar en todos estos ejemplos modernos la adaptabilidad que la figura del apocalipsis tiene en la cultura occidental para articular procesos históricos. La

⁴ Desde la perspectiva de Dipesh Chakrabarty en “The Climate of History: Four Theses” (2009), la distinción entre una historia de la naturaleza y una historia de la cultura es imposible de demarcar en la época actual, denominada era del Antropoceno, en la cual el hombre ha devenido violento agente geológico, al mismo tiempo que la Tierra experimenta modificaciones que ponen en riesgo la futura supervivencia humana. Volveremos sobre este punto en el capítulo. Para las consecuencias del tsunami de Fukushima y las complejas relaciones que intervienen en las catástrofes naturales confróntese *After Fukushima: The Equivalence of Catastrophes* (2015), de Jean-Luc Nancy.

literatura moderna trabaja con todas esas variantes para producir imágenes y especulaciones y genera un pensamiento sobre la forma del final y sus mecanismos.

Ahora bien, ¿dentro de qué tiempo nos situamos cuando adoptamos una narrativa apocalíptica y cómo se relaciona esto con el tiempo histórico? El relato del Apocalipsis articula una determinada organización de la narrativa de la historia: presupone un desarrollo de la historia lineal y teleológico, en el que se da una correlación entre pasado, presente y futuro. Los distintos momentos son concebidos como una cadena de acontecimientos que avanzan ineluctablemente hacia un final. Por otro lado, el tiempo histórico, el individual y el colectivo confluyen en la temporalidad escatológica del fin. En este sentido, las narraciones apocalípticas piensan diferentes dimensiones temporales en un tiempo totalizador que, paradójicamente, suspende el tiempo. La literatura problematiza las posibilidades de estas múltiples temporalidades y trabaja tensiones entre ellas. Este es uno de los aspectos que me interesa profundizar en el presente capítulo: la indagación en las operaciones temporales que realizan *El año del desierto* y *Promesas naturales*: ¿Qué tipo de experiencias del tiempo articulan estas novelas y qué conexiones establecen entre pasado, presente y futuro? ¿Cómo hablan de nuestra relación con el tiempo histórico y acerca de la temporalidad en el capitalismo contemporáneo?

Recordemos que el tiempo es asimilado artísticamente en la novela como figuración condensada en una dimensión espacial, de acuerdo con la visión bajtiniana de cronotopo en *Teoría y estética de la novela* (1975): “Los elementos del tiempo se revelan en el espacio y el espacio es medido a través del tiempo” (238). En este sentido, podemos preguntarnos por el tipo de vínculo espacio-temporal que las narrativas apocalípticas realizan en tanto imaginaciones de escenarios en descomposición, como ruina y catástrofe. La condensación espacio-temporal del cronotopo es además una forma de enlace y valoración de los seres y

sus mundos, constituidos por tensiones y cruces con tejidos históricos y elementos de múltiples géneros y lenguajes. Entonces: ¿Qué lectura de los espacios ponen en juego los motivos cronotópicos de *El año del desierto* y *Promesas naturales*? ¿Qué elementos y lenguajes intervienen en la conformación espacio-temporal de estas novelas y cómo sus figuras narrativas interpelan una dimensión singular del espacio-tiempo de nuestra contemporaneidad? O para ponerlo en términos de Jacques Rancière (2006): ¿en qué modo estos textos enmarcan el “sensorium de un espacio-tiempo específico” en el que se definen “maneras de estar juntos o separados, de estar adentro o afuera, en frente o en medio” y cómo posibilitan o moldean “formas de visibilidad”?⁵

El Apocalipsis, -dice Deleuze en el epígrafe que encabeza este capítulo- inspira formas de vivir, de sobrevivir y de juzgar. ¿Cuáles son las formas de vida que proponen estas novelas y qué relaciones podemos establecer entre ambos textos en tanto formas de comunidad en la catástrofe? Por último, podemos pensar en los conceptos y percepciones que vinculan actualmente el mito del apocalipsis con la representación del zombi como una manera de visibilizar la catástrofe más cercana de nuestras subjetividades, la devastación de nuestras propias existencias. Quizás sería necesario considerar, entonces, una lectura de los modos en que lo apocalíptico funciona como gestión y administración de la vida por los poderes en nuestra contemporaneidad. Es decir: observar en qué medida la catástrofe y el relato de un final funcionan como estrategias de lo que Foucault denominó biopoder en los cursos sobre *Seguridad, territorio, población* (2006): “el conjunto de mecanismos por

⁵ “No es que el arte sea político a causa de los mensajes y sentimientos . . . Es político en la medida en que enmarca no sólo obras o monumentos sino el *sensorium* de un espacio-tiempo específico, siendo que dicho *sensorium* define maneras de estar juntos o separados, de estar adentro o afuera, en frente o en medio de, etc. Es político en tanto que sus quehaceres moldean formas de visibilidad”. Rancière, Jacques. “La política de la estética”. *Otra Parte: revista de literatura y artes*, primavera 2006, Buenos Aires.

medio de los cuales aquello que, en la especie humana, constituye sus rasgos biológicos fundamentales podrá ser parte de una política . . . una estrategia general de poder” (15). Si lo que caracteriza al zombi es un resto de vida en la muerte como reducto último de lo vital. ¿En qué modo el zombi – ese sobreviviente muerto – nos interpela sobre nuestra condición actual de vida en estas novelas? A través de estas categorías me interesa pensar, entonces, en un sentido general, cómo funcionan las conciencias y los cuerpos de los personajes en estas narrativas del fin.

1.2. Una nación a la intemperie: *El año del desierto* como artefacto histórico del fin del mundo

El desastre lo arruina todo, dejando todo como estaba.

Maurice Blanchot. *La escritura del desastre*

insensible a la fatiga,
a cuanto ve indiferente,
como mísera demente
mueve sus heridos pies,
por el desierto.

Esteban Echeverría. *La cautiva*

Agarré la historia argentina como los chicos que
rompen un juguete para ver cómo está hecho.

Pedro Mairal. Entrevista en *Página 12* acerca de *El año del desierto*

“¿Qué pasaría si la crisis no se detuviera y la disolución nacional fuera un hecho?”

Se pregunta Elsa Drucaroff sobre *El año del desierto* como hipótesis de lectura. La cuestión es, ¿qué quiere decir la crisis hoy en día y hasta qué punto no se halla en un estado de

continuidad permanente? O para ponerlo en los términos de Drucaroff, pero subvirtiendo su esquema: ¿no es un hecho la disolución nacional? Considero que *El año del desierto* articula una lectura de la historia argentina desde esta última perspectiva. No se trata tanto de la hipótesis de un futuro imaginado como de la constatación de un presente en ruinas, que siempre ha estado acechando en lo familiar y cotidiano. Desde ese punto de vista, la novela discute la conformación catastrófica de la Argentina -su insistencia en el desastre- y desnaturaliza categorías fundacionales del discurso nacional a través de una figuración desviada por medio del extrañamiento. La cuestión es tratar de precisar, entonces, las estrategias, posiciones y formas del valor que construye la novela y observar si se trata de una lectura determinista o más bien de un artefacto singular para pensar la crisis. Finalmente, me interesa observar de qué manera *El año del desierto* posibilita otras lecturas del tiempo y los espacios vinculados a la dimensión catastrófica de nuestra contemporaneidad.

Pedro Mairal (1970) ha publicado poesía y narrativa, es autor de las novelas *Una noche con Sabrina Love* (1998), *El año del desierto* (2005), *Salvatierra* (2008) y *La uruguayaya* (2016). Publicó, entre otros, los poemarios *Tigre como los pájaros* (1996), *Consumidor final* (2003) y la novela en sonetos *El gran surubí* (2013) con ilustraciones de Jorge González. Escribe en diversos medios gráficos argentinos y en el blog *El señor de abajo*. La novela *El año del desierto* es considerada uno de los textos ficcionales paradigmáticos de la narrativa post-crisis 2001. Elsa Drucaroff ubica la novela de Mairal dentro de un grupo de textos literarios, como *El grito* (2004), de Florencia Abbate, que tienen la crisis nacional del 19 y 20 de diciembre de 2001 como condición de posibilidad de su escritura. Desde esta perspectiva, Drucaroff valora *El año del desierto* por su “relato de acciones sociales definitivas o definatorias” en el contexto de un retorno de la “Historia”

a la literatura post-2001 y señala que la protagonista de la novela de Mairal es “un héroe social en cuya biografía privada late lo público” y que “su historia personal, supone la de todo el país”.⁶

La novela *El año del desierto* narra una especie de catástrofe apocalíptica que desintegra progresivamente Buenos Aires. Una fuerza extraña denominada “la intemperie” avanza sobre la ciudad y la va convirtiendo en ruinas, espacios baldíos y campo desierto. Junto con esta transformación del espacio urbano, un proceso de regresión temporal rebobina la historia del país en la trama, hasta llegar a episodios situados en la época fundacional del Río de la Plata. La novela está narrada en primera persona por la protagonista María Valdés Neylan, cuya subjetividad se va transformando y desintegrando durante su experiencia de supervivencia. La novela transcurre a lo largo de un año que comienza con una crisis nacional que evoca la de diciembre del 2001.

Cada capítulo de *El año del desierto* se corresponde con un determinado momento espacio-temporal en el que María asume un rol diferente. El primer apartado denominado “Mapas” funciona como marco externo de la narración y está situado cinco años después del “año del desierto”. María recuerda el apocalipsis argentino del que es sobreviviente en una biblioteca de Inglaterra o Irlanda y con el recuerdo recupera las palabras perdidas por efecto del trauma. La narración de la fábula – mediada por esta escena inicial – da inicio en el segundo capítulo. A partir de este marco, la trama de la novela se desarrolla como analepsis. De este modo, la novela pone en funcionamiento varias capas temporales: el momento presente de María en la biblioteca como sobreviviente del apocalipsis argentino, el relato progresivo de los sucesos del argumento que constituyen la fábula del “año del

⁶ Drucaroff, Elsa. “Narraciones de la intemperie”. En línea.
<http://lunesporlamadrugada.blogspot.com/2010/06/narraciones-de-la-intemperie.html>

desierto”, la representación de la modernidad en rewind por la invasión apocalíptica de la intemperie y, finalmente, el racconto de la historia argentina como efecto del retroceso temporal de la ciudad. La narradora encarna la figura del testigo ocular del desastre del país y es una especie de viajera del tiempo que revisita la historia nacional: María huye retrospectivamente por un universo conformado con citas y representaciones del pasado argentino.

Si observamos la novela en su conjunto, podemos ver una estructura general de momentos que contraponen una lógica de encierro-huida y espacios cerrados-abiertos. Hay una dinámica –siguiendo a Deleuze y Guattari– del territorio y la tierra, del espacio liso y el espacio estriado. El espacio estriado y el territorio son definidos por Deleuze–Guattari en *Mil Mesetas* (1980) como estratos y formaciones jerárquicas de los Estados y las ciudades que no cesan de ser rotos y desterritorializados por los movimientos de la tierra y los espacios lisos. El espacio liso “mina y tiende a crecer en todas las direcciones” y se caracteriza por “la variabilidad, la polivocidad de las direcciones . . . del tipo rizoma” (386). Al mismo tiempo, los espacios estriados continuamente intervienen y reterritorializan la tierra y los espacios lisos, los escriben y codifican, los vuelven mensurables. Se trata de un movimiento incesante de rupturas y estratificaciones de puntos, líneas y dimensiones de lo liso y lo estriado, que se contrastan y enmascaran: “el espacio liso no cesa de ser traducido, trasvasado a un espacio estriado; y el espacio estriado es constantemente restituido, devuelto a un espacio liso” (484). De algún modo, la intemperie y la ciudad de Buenos Aires funcionan con esta lógica en la novela de Pedro Mairal: como espacios en contienda, que no son fijos, que están en continua transformación el uno en el otro y se contraponen. María atraviesa esos espacios móviles y está siempre escapándose o siendo capturada por una dinámica de encierro y desplazamiento. Esos mundos, con códigos diferenciados,

absorben por completo a María en roles específicos. Cada una de esas instancias funciona con elementos de alineaciones históricas argentinas que se van sucediendo en retroceso. La trayectoria de María, entonces, se convierte en un viaje del tiempo por la historia y la cultura argentinas. Así, en ese juego de contraposiciones y cruces, vinculados a los relatos de la identidad histórico-nacional, el texto discute categorías fundantes –como civilización/barbarie–, a las que reversiona y confirma, o subvierte.

Esta figura de la huida, el encierro y la persecución fue analizada por Bajtín como cronotopo de la aventura en la novela griega. La diferencia radica en la determinación espacio-temporal que practica la novela de Mairal. La novela griega trabaja con la perspectiva de un universo abstracto ajeno, que puede ser transferible y favorece en su indeterminación el poder absoluto del suceso como potencia narrativa de la aventura: para el naufragio se necesita el mar –dice Bajtín– pero no tiene importancia qué mar es desde el punto de vista geográfico e histórico. *El año del desierto*, en cambio, conserva referencias precisas, es un cronotopo minuciosamente situado, cartografía las calles de Buenos Aires que la intemperie va devorando y asigna a este mapa indicios históricos puntuales. Desde esa posición la novela coincide con la escritura de territorios del presente delimitados por zonas urbanas y sociales de las literaturas postautónomas (Ludmer). Sin embargo, el suceso no pierde su estatuto por ello: en el inminente proceso de desastre constante de la realidad, los sucesos se vuelven poderosos e inesperados. Para Bajtín lo fundamental en la novela griega de aventuras es que los héroes sean confrontados con un universo desconocido, que les es del todo ajeno. Lo desconocido en *El año del desierto* está articulado por una estética de lo que Freud denominó lo ominoso, lo siniestro (1919); es decir: una representación desviada, alterada, de lo familiar. En este sentido, la novela de Mairal produce post ciencia ficción, en su insistencia en un realismo anómalo y en una fantasía de signos perversamente

reconocibles, tramada con trazos de la cultura rioplatense. De este modo, la demarcación de espacios con sus lenguajes y códigos vinculan el presente y el pasado con los signos de la crisis del 2001 en un continuo familiar y, al mismo tiempo, inédito.

La figura del encierro y el aislamiento es desarrollada desde el comienzo de la novela. El detonante es la irrupción de la intemperie, que va erosionando la ciudad. Buenos Aires está convulsionada por una crisis. Hay manifestaciones contra la intemperie, saqueos y represión policial en las calles. Algunos elementos del mundo narrado remiten a la crisis de diciembre de 2001, pero también a la persecución durante la dictadura militar. María trabaja como recepcionista y eventual traductora de una empresa multinacional en Puerto Maderos, la zona empresarial de Capital Federal. Junto con la intemperie avanzan las fuerzas de la “Provi” –la provincia– sitiando la ciudad de Buenos Aires en una guerra civil nacional. Una vez que la intemperie se ha apoderado de gran parte de los territorios que rodean la Capital, los habitantes de cada manzana de edificios se aíslan del exterior construyendo una especie de fuerte para protegerse de la “Provi” y la intemperie.

El aislamiento del exterior es un motivo característico de las ficciones catastróficas, a partir del cual desarrollan instancias de supervivencia y experimentan formas de comunidad. La tercera y cuarta parte de la novela de Pedro Mairal (“Como un fuerte” y “Un mismo cuerpo”) se focalizan en el mundo cerrado de los edificios. Los departamentos son compartidos por varios núcleos familiares heterogéneos, lo que modifica la disposición de los espacios íntimos y las costumbres domésticas. María se desempeña como recicladora de basura, maestra y finalmente enfermera del precario hospital dentro de la ciudad amurallada. Estos apartados dialogan fundamentalmente con un imaginario histórico que va de la crisis del 2001 a la última dictadura militar de 1976. Entiendo que, a partir de la figura del encierro y el afuera amenazante, la novela postula una continuidad histórica

articulada por la disposición de los espacios: el encierro imaginado en la ficción puede leerse como sintomático tanto del aislamiento de una clase social argentina en los barrios privados o *countries*, como del encierro de la población durante la represión civil de la dictadura militar. Recordemos que uno de los programas de la dictadura era destruir la vida pública para hacer desaparecer la política. Por otro lado, la ignorancia de las verdaderas condiciones de existencia fuera de ese aislamiento pone en evidencia el engeguencimiento de una parte de la población que, como los personajes de la película *El ángel exterminador* (1962) de Luis Buñuel, no sabe – y no quiere saber – del exterior y desespera en el naufragio de su miserable mundo burgués. La contraposición entre un afuera y un adentro, entonces, convierte al refugio privado de los edificios en un encierro distópico que remite a los espacios administrados de la dictadura militar y el neoliberalismo consecuente y se pregunta por el adentro-afuera de la globalización en tanto espacio-tiempo de nuestra contemporaneidad. Sobre el tema de la dictadura la novela *El año del desierto* realiza una parodia del clásico poema “Fundación mítica Buenos Aires”, de Jorge Luis Borges, reescribiéndolo en clave “vuelos de la muerte”⁷:

¿Y fue por este río de sueñera y de sangre
que los vuelos vinieron a arruinarme la patria?
Irían con sus chumbos los milicos pintados
arrojando los cuerpos a la corriente zaina (56)⁸

⁷ Se denomina “vuelos de la muerte” a un método de exterminio practicado por la última dictadura militar en Argentina, el cual consistió en arrojar personas vivas al mar desde aviones militares. Para más información, Cfr. *El vuelo* (1995), de Horacio Verbitsky

⁸ “¿Y fue por este río de sueñera y de barro / que las proas vinieron a fundarme la patria? / Irían a los tumbos los barquitos pintados / entre los camalotes de la corriente zaina”. Borges, Jorge Luis. “Fundación mítica Buenos Aires”. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 2004, p. 81.

Lo singular de este orden del aislamiento y de lo doméstico es la forma en que se fracturan y configuran relaciones de poder atravesadas por una lógica del Estado que sigue funcionando en el caos y la anarquía. Si lo que caracteriza lo doméstico es la dimensión de lo íntimo –que Gaston Bachelard define en *La poética del espacio* (1957) como el albergue del ensueño y la morada que protege al soñador⁹–, esa instancia es violentada por la catástrofe. No existe territorio de intimidad para María en el fuerte de edificios: “En el espacio donde había estado mi cama, encontré unas camas cuchetas. Había alguien viviendo en el balcón. En el otro cuarto, otra gente que nunca había visto” (Mairal 97). En ese sentido, podemos referirnos a una ruptura en la distribución burguesa de los espacios y una experimentación comunitaria; sin embargo, las composiciones y formas de interacción que se generan en ese ámbito comunal están atravesadas por la restitución del Estado y sus formas de sociedad jerarquizadas. El fuerte de edificios se convierte en un espacio estriado. Así, llama la atención la progresiva “aparición” de instituciones (la escuela, el hospital, la policía, la iglesia, los impuestos, la cárcel) que vuelven a regular el funcionamiento de la vida con renovado impulso en el encierro.

La salida de María a la calle en busca de su novio marca un salto temporal a partir del capítulo “El cometa”, que alude con su nombre al cometa Halley que la protagonista ve en el cielo. Buenos Aires ha retornado a la época de los conventillos y las orillas. Los lugares y objetos de la modernidad y el neoliberalismo están en ruinas o han retrocedido a una forma anterior en el tiempo: hay hipermercados y locutorios de internet abandonados, los buses son ahora tranvías, el shopping del Abasto ha vuelto a ser un mercado de frutas y

⁹ “[S]i nos preguntaran cuál es el beneficio más precioso de la casa, diríamos: la casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz”. Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016, p. 36.

verduras y en el medio de la ciudad hay mataderos donde se carnean animales. María entra a trabajar entonces como mucama a un hotel de inmigrantes y, luego, a un prostíbulo del bajo – el Ocean. La novela revisita instancias histórico políticas y sus actores de un modo singular, superponiendo inevitablemente una lectura del presente. Así, el tema de la inmigración de los años veinte es reescrito de modo inverso desde el imaginario de la crisis de 2001: las multitudes que se alojan temporariamente en el Hotel de Inmigrantes no son las que llegan de los barcos sino quienes se van, quienes abandonan el país hecho pedazos. Por otro lado, este “futuro-pasado” distópico conserva las ruinas de nuestro presente como pretérito del estado de cosas: las locaciones y objetos de la posmodernidad y globalización son fragmentos obsoletos que han perdido su valor de uso, como los hipermercados abandonados. A través de este procedimiento la novela practica un sondeo particular de nuestra contemporaneidad, y realiza una lectura de los objetos materiales y mercancías desde la perspectiva del fin. Así, el dinero termina perdiendo todo valor para los intercambios y los artefactos tecnológicos de la vida cotidiana se convierten en desechos inútiles.

El fuego de los funerales era un exorcismo. Cualquiera podía quemar lo que quisiera. . . . Cuando vivíamos en el departamento, tapados de cosas, nos hubiese venido bien una fogata así. Quemar todos esos objetos y electrodomésticos que se acumulaban en placares, alacenas, estantes, rincones, abajo de la cama de papá, arriba de su cama, en el pasillo, en el baño. Esa manía de acumular se nos hubiera curado con un buen fuego de vez en cuando. (256)

Fredric Jameson propone en *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions* (2005) que “the most characteristic SF does not seriously attempt to imagine the "real" future of our social system. Rather, its multiple mock futures serve

the quite different function of transforming our own present into the determinate past of something yet to come” (288). Esto quiere decir, según Jameson, que: “It is this present moment –unavailable to us for contemplation– . . . that upon our return from the imaginary constructs of SF is offered to us in the form of some future world's remote past” (288).

El año del desierto indaga en esta perspectiva de la ciencia ficción que produce un extrañamiento (Shklovski) sobre la contemporaneidad y la torna visible. Al mismo tiempo, la novela inscribe ese presente de crisis retrospectivamente en la historia y la cultura argentinas e interviene en el entramado nacional. De este modo, los escenarios se suceden con cronotopos de la historia argentina en retroceso y, a medida que María se interna “tierra adentro” (a partir de la huida a Luján con su amiga Catalina y su novio Gabriel), se profundiza el imaginario fundacional de la nación. Una vez en el campo, la trama representa acontecimientos y ambientes del siglo XIX, de la época de las guerras de fronteras, los malones y los caudillos. El deslizamiento temporal hacia atrás alcanza momentos del Río de la Plata anteriores a la independencia, bajo una administración territorial de los españoles. Entonces, María es tomada como cautiva por los indios y luego se convierte en intérprete. La última imagen de la novela es sugestiva de la sensación de país del 2001: María observa desde un barco a las olas devorando a Buenos Aires que desaparece de su campo de visión. Es la destrucción absoluta de la Argentina después del año del desierto y el punto cero de la carrera de María por la historia nacional en regresión.

Ahora bien, ¿qué representa la intemperie en este conjunto de relatos tramados con la historia y la literatura? La figura de la intemperie nos interpela en los textos sobre el problema de un adentro–afuera de la globalización, la extensión generalizada del desastre y la condición de ruina del presente. Esto se traduce en la forma de pensar los espacios en los textos, como contraposición entre lugares de encierro y apertura, en la representación

de huidas y búsquedas de caminos, pero también momentos de captura y reclusión. *El año del desierto* articula el apocalipsis como figura de una regresión temporal y espacial que pone en funcionamiento imaginarios de la contienda argentina entre el campo y la ciudad y entre la capital y las provincias. Esta temática nos remite inevitablemente a la dicotomía sarmientina de civilización/barbarie, que identifica a la civilización con Buenos Aires y las ciudades. En este sentido, la intemperie que avanza comiéndose las casas es el Desierto de la pampa, el cronotopo argentino fundante de la literatura nacional, protagonista del poema de Esteban Echeverría “La cautiva” (1837). Sin duda, el nombre María de la heroína de *El año del desierto* admite una lectura intertextual con “La cautiva”. La novela de Pedro Mairal parece retomar la hipótesis de Sarmiento en *Facundo: civilización y barbarie* (1845) de que “el mal que aqueja a la República Argentina es la extensión” y llevarla hasta sus últimas consecuencias en una trama en que la pampa invade la ciudad. Por otra parte, el texto invierte los términos de la dicotomía civilización/barbarie al representar a los ciudadanos de la Capital como bárbaros frente a los indígenas nómadas del campo abierto. Hacia el final, María regresa a la ciudad de Buenos Aires con sus compañeros indígenas - los Ú-, con quienes ha estado conviviendo en una situación edénica “tierra adentro” en la zona del Paraná, y son atrapados por los empresarios de las Torres Garay, la ex empresa multinacional donde María trabajaba al comienzo de la novela. Estos personajes-yuppies, entre los que se encuentra su antiguo jefe, se han vuelto caníbales y asesinan a los compañeros indígenas de María –a su pareja Mainumbí, entre ellos– para comerse sus cuerpos. De esta manera, los bárbaros son los civilizados que habitan en los edificios de la Capital, los que nunca salieron del perímetro de la ciudad. En esta escena la novela alude al famoso episodio de canibalismo entre los europeos que formaban parte de la expedición de Pedro de Mendoza al Río de la Plata, cuando fueron sitiados por los indios y, privados

de sustento, se devoraron entre sí. Este episodio es recogido por escrito e ilustrado en un grabado por el soldado alemán Ulrico Schmidt en su crónica *Viaje al Río de la Plata (1534 – 1554)*, publicada en 1567 en alemán y posteriormente editada en español por Bartolomé Mitre en el siglo XIX. El mismo episodio es reescrito en la ficción por Manuel Mujica Láinez en el cuento “Hambre” de *Misteriosa Buenos Aires* (1950). Entonces, la novela de Mairal lee esta escena como instancia bárbara fundadora de la “civilización” en el Río de la Plata y equipara a los conquistadores europeos en su estado de barbarie con los empresarios caníbales de la novela.

El año del desierto trabaja con varias series referenciales que proyectan una lectura nacional, pero no se trata de mecanismos alegóricos cerrados sino de una apertura plural de citas y alusiones que sitúan la trama alegóricamente a la vez que desdibujan esas atribuciones en un ambiente de extrañeza y desfamiliarización. Por eso, no deberíamos limitar la novela a una lectura alegórica. En el artículo “El apocalipsis como deconstrucción del imaginario histórico en *El año del desierto* de Pedro Mairal” (2010), María Semilla Durán precisa que el sentido del apocalipsis como cataclismo es representado en la novela en las imágenes de destrucción de la ciudad y la historia y el apocalipsis como develamiento (revelación) de lo oculto está en la deconstrucción que el texto practica sobre los discursos literarios e identitarios del imaginario colectivo. (330). En este sentido, la novela realiza una operación de desmitologización sobre las tradiciones fundantes de La Historia y el repertorio del saber literario canónico de la “biblioteca argentina”. Para Juan Pablo Dabove y Susan Hallstead, en el estudio introductorio que realizan para la edición estadounidense de la novela en 2012, *El año del desierto* es un “compendio ficcional de la experiencia argentina” (XVIII) conformado como un “archivo de ‘fábulas’ en las que se cifra una identidad” con “referencias de toda índole: materiales (objetos, edificios, calles), culturales

(slogans, marcas comerciales, partidos políticos), históricas (eventos cruciales de la historia o la memoria argentina y, a veces, personajes históricos), y literarias.” En este entramado de referencias, alusiones e intertextualidades, *El año del desierto* –como ya hemos observado– articula una narrativa apocalíptica desde la contienda entre civilización y barbarie que atraviesa el imaginario nacional y, a través de la intemperie, piensa nuevamente el Desierto: la fuerza bárbara, fundante de la identidad argentina, el espacio salvaje en pugna y fatal atracción con la ciudad civilizada. Incluso algunos críticos leen la novela como triunfo de la barbarie sobre la civilización. ¿Podemos decir, entonces, que *El año del desierto* continúa planteando el juego en los mismos términos discursivos a pesar de sus operaciones de transgresión? Es decir: ¿construye la novela de Mairal una imagen del país que no se desprende de los presupuestos decimonónicos, que no los priva de su poder de definición, sino que los actualiza en una nueva versión, paródica e inversa, apocalíptica, pero sobre los mismos postulados, reiterando la división de Buenos Aires y las provincias?

Los locales hablaban mucho del desierto. No podían hablar de otra cosa. A mí me tenía cansada el tema. Unos tipos contaban que la avenida Rivadavia, que había sido la más larga de la ciudad y –según decían– del mundo, ahora llegaba hasta avenida la Plata, después ya era campo. (Mairal 163)

Ahora bien, la intemperie también es índice de otro tiempo que se inserta en nuestra cadena histórica contemporánea y plantea una definición singular de crisis. Esta figura de la naturaleza que devora la ciudad como un foco infeccioso puede vincularse con las transformaciones del sistema tierra en la Era del Antropoceno. El término, propuesto por el químico holandés Paul Crutzen, designa la hipótesis de una nueva edad geológica que relevaría al Holoceno – el período cuaternario en el que estábamos y que sucedió a la última

glaciación. La hipótesis del Antropoceno postula que el humano se ha convertido en una fuerza geológica comparable a los desastres naturales y que, actualmente, es un factor determinante sobre la historia de la tierra, más allá de sus intenciones y la conciencia que pueda tener de sus efectos en el sistema terrestre. El Antropoceno habría comenzado con la invención de la máquina de vapor que desencadenó la revolución industrial en la segunda mitad del siglo XVIII. Más allá de que la hipótesis del cambio antropogénico en tanto aseveración generalizada es discutible desde algunas perspectivas y que tiene usos políticos específicos en los discursos de los países con mayor desarrollo industrial sobre las regiones menos desarrolladas, pone en evidencia las transformaciones que operan actualmente en nuestras formas y sensaciones para concebir el tiempo y el espacio. Entonces, consideremos por un momento la hipótesis del Antropoceno, pero no únicamente en su valor de discurso científico sobre el cambio climático, sino como instancia en la que operan los relatos de ciertas producciones culturales del presente. Es decir, lo que me interesa en este análisis es en qué medida la era geológica del Antropoceno define nuevas configuraciones e interacciones del espacio-tiempo y las subjetividades en los imaginarios de las ficciones y, a la vez, cómo los textos intervienen en ese horizonte.

La narrativa del Antropoceno sitúa en la superficie un tiempo que conlleva otro tipo de historicidad. La disciplina de la historia presupone, según Dipesh Chakrabarty, que existe una conexión entre pasado, presente y futuro, dada por la continuidad de la experiencia humana. El mito del apocalipsis – en tanto modelo canónico occidental desde el Apocalipsis de San Juan – también presupone una correlación de tiempos y una noción de totalidad. No obstante, el Antropoceno abre la perspectiva de un futuro como alteridad incognoscible para lo humano y disloca las narraciones temporales a las que estamos habituados en nuestros sistemas de pensamiento. Al mismo tiempo, el Antropoceno

inscribe lo humano más allá de su existencia, como huella geológica que excede la duración de su ser. Paradójicamente, al volverse la mayor fuerza geológica, la humanidad encuentra la cifra de su finitud. Por eso, Chakrabarty postula en “The Climate of History: Four Theses” (2009) que es necesario poner en diálogo las historias globales del capital con la historia de la especie humana y la vida en el planeta.

Más allá de su inscripción antropocéntrica –la cual es discutida desde distintas posiciones, al igual que la categoría de especie¹⁰ y los distintos universales que se dan por sentado– la conformación histórico-geológica del Antropoceno hace emerger en el imaginario de nuestro tiempo los vectores de la naturaleza como figura inestable. Las transformaciones del sistema tierra se nos revelan como agente intempestivo, fluctuante e impredecible que cuestiona el estatuto de ese “Antropos” colocado en el centro. Algunos teóricos designan este fenómeno como Gaia¹¹ y hablan de una violenta irrupción de Gaia en el horizonte histórico humano: Gaia como nueva forma de experimentar el espacio, en el cual la Tierra se ha tornado frágil y, al mismo tiempo, implacable, como una “Potencia amenazadora” (Danovski y Viveiros de Castro 107).

¹⁰ Sobre la especie como universal emergente en el Antropoceno afirma Slavoj Žižek en *Living in the End Times* (2014): “The way humankind is forced to perceive itself in these new conditions is as a species, as one of the species of life on earth” (330) Pero señala Žižek que “This universality first appears in its alienated-perverted form with capitalism, which connects and unites all of humanity within the same market” (331). El argumento de Žižek recupera las hipótesis de Chakrabarty en “The Climate of History: Four Theses” (2009), pero va minando interesadamente la afirmación de este último de que la narrativa del capitalismo es insuficiente para explicar el alcance del Antropoceno.

¹¹ El término Gaia es utilizado por James Lovelock para referirse a la tierra como un sistema vivo que se autorregula con el objeto de producir óptimas condiciones de existencia. Autores como Donna Haraway, Isabelle Stengers y Elizabeth Povinelli, vuelven al término, pero en un sentido desviado del carácter armónico de Lovelock, para designar un desbarajuste fatal del sistema Tierra. Para un panorama específico del uso de Gaia en teóricos contemporáneos, Cfr. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins* (2014), de Deborah Danovski y Viveiros de Castro.

La fuerza destructora de la naturaleza contra la humanidad y sus instituciones ha sido un tópico de la literatura latinoamericana desde los textos coloniales como una representación fundamentalmente construida por una perspectiva eurocéntrica. Ya hemos observado como la novela de Mairal se nutre de la tradición decimonónica de civilización-barbarie para hablar de la naturaleza. Ahora bien: ¿en qué modo la instancia del Antropoceno y su contraparte – Gaia – abriría otras lecturas en *El año del desierto*, en tanto novela contemporánea, y en qué modo esa lectura piensa la crisis actual?

En la película *The Happening* (2007), de M. Night Shyamalan, la naturaleza ataca agresivamente al humano generando una sustancia que al ser respirada provoca suicidios en masa. En *El año del desierto* parece ser la pampa argentina la que se venga de la ciudad de Buenos Aires, pero no deberíamos restringir completamente la intemperie a esos signos. La intemperie no es una categoría nítidamente representada, su carácter es más bien indeterminado y ambiguo. ¿Qué otros procesos y transformaciones podemos observar en el texto a partir de la idea de intemperie?

La huerta se abonaba con grandes carradas de bosta traída de los corrales y se tapaba de noche con arpilleras para protegerla de la helada. Las semillas de lechuga, sembradas antes del anochecer, daban hojitas mínimas al día siguiente y al mediodía eran una planta de cinco centímetros y a la tarde ya casi se podían arrancar. . . . Daba un poco de miedo la huerta. Parecía que respiraba. Las guías de tomate se me enredaban en el pelo, como agarrándome, cuando las acomodaba. . . . Siempre había algo escabulléndose entre los tallos, algo que acababa de estar ahí” (Mairal 211-212)

El texto de Mairal imagina una aceleración en la velocidad de los procesos de crecimiento y degradación de la naturaleza. Los procesos orgánicos de la tierra están descontrolados.

Todo está proliferando, los frutos nacen y se pudren en el mismo día. María cuenta cómo una naranja dejada sobre una mesa a la mañana se pudre pronto y se convierte en una costra seca por la tarde. Del mismo modo, la progresión de las enfermedades es más veloz, como cuando el texto describe una peste de fiebre amarilla que se apodera de la ciudad de Buenos Aires, o las pandemias de rubeola y sarampión. Lo singular de la novela es que los personajes se adaptan a esa aceleración del entorno y modifican sus hábitos en correspondencia con las irregularidades de la intemperie. Entonces, en el contexto de una modernidad en retroceso, los personajes asumen prácticas de adaptabilidad casi de un modo inconsciente, como si nada extraño estuviera sucediendo.

Las cosas se pudrían tan rápido que los vendedores ambulantes traían gallinas ponedoras y pollos vivos en jaulas, los verduleros tenían escalones de almácigos armados sobre el carro; arrancaban la verdura en el acto y había que comerla en menos de tres horas. Pasaban chicos con pescados vivos dentro de un tonel de agua barrosa sobre una carretilla. (155)

Implícitamente, hay una concepción de la naturaleza en este aspecto de la novela. Los cambios en los procesos del planeta no son percibidos como tales sino aceptados como parte de su funcionamiento y los personajes se adaptan a los mismos¹². Esto sugiere que se asume a la naturaleza como normalidad y es por esto que las transformaciones no generan del todo crisis o desastre, sino ajustes a ellas. Sin embargo, también podemos pensar que en esta dinámica de cambio y adaptación la novela indaga una concepción

¹² Slavoj Žižek señala la condición fundamentalmente inestable de lo que denominamos naturaleza a lo largo de su historia. Según Žižek la catástrofe es constitutiva de los procesos dinámicos de la tierra y postular una armonía natural paradójicamente tergiversa su “naturaleza”. *Ecología contra la Madre Naturaleza: Slavoj Žižek sobre Molecular Red*. (ONLINE)

determinada de la crisis y el desastre como escenario ideológico contemporáneo. El eco de indiferencia que producen los cambios en la conciencia de los personajes adquiere un carácter político en el texto acerca de las percepciones que estos tienen de la crisis. Así como antes hablábamos de un enclaustramiento de las clases medias encerradas en los edificios amurallados, la protagonista de la novela se desplaza continuamente por escenas en descomposición sin mostrarse sorprendida. María no puede obtener la distancia necesaria para captar el fenómeno, la velocidad de los sucesos deja fuera de juego su percepción del apocalipsis. ¿No es acaso esta subjetividad obstruida del entorno la condición del hombre del Antropoceno, que avanza irremisiblemente hacia su ruina? ¿Y no es esta crisis perpetua que no se deja percibir, la forma en que la vida parece transcurrir en nuestro tiempo, como un desastre que no sobreviene, pero, sin embargo, está ahí de modo ininterrumpido y esquivo?

Quando el desastre sobreviene, no viene. El desastre es su inminencia pero, dado que el futuro, tal como lo concebimos en el orden del tiempo vivido, pertenece al desastre, el desastre ya lo ha retirado o disuadido siempre, no hay porvenir para el desastre, de la misma manera que no hay tiempo ni espacio en el que este se cumpla.

(Blanchot 7)

Lo que la novela de Pedro Mairal muestra es cómo la crisis –fundamentalmente a partir de la hecatombe del 2001 para los argentinos– se ha vuelto un escenario constante, subsumido en la “normalidad”. Es decir, la crisis está integrada al devenir de la realidad en su curso cotidiano, integra la consistencia esquivada de lo habitual y se torna inaprehensible. En este sentido, la concepción de crisis como situación grave y decisiva – y pasajera – cambia su carácter. Frank Kermode en *The Sense of an Ending* analiza la crisis como una de las formas que puede asumir la narrativa del apocalipsis. A esta forma Kermode la denomina “ficción

de la transición”: cuando lo que se supone que es una etapa se convierte en un estado perpetuo que altera el estatuto temporal de la transición. Entonces, según Kermode, el Fin deja de ser inminente y se vuelve inmanente y cada momento es escatológico. *El año del desierto* construye un apocalipsis inmanente, pero el desarreglo ininterrumpido de la realidad y la velocidad con que se producen los sucesos dejan de ser perceptibles para los personajes, que se desplazan de peripecia en peripecia, inmersos en una mutabilidad a la que ya están habituados: son como zombis que avanzan engeguados a su propia condición y a las circunstancias, son los zombis del apocalipsis. En esa maniobra la novela cifra una representación de la crisis contemporánea como instancia de normalidad. Ya vivimos en una catástrofe, dice el Comité Invisible en el manifiesto *A nuestros amigos* (2015), el capitalismo ha hecho de la vida una catástrofe administrable: “El horizonte de la catástrofe es aquello a partir de lo cual somos gobernados actualmente” (37).

El Comité Invisible es una publicación colectiva francesa de carácter anónimo. Aunque se desconoce parcialmente quienes son los autores que están detrás de los manifiestos, se presume que algunos de los responsables fueron integrantes del grupo francés Tiquun. El Comité Invisible concibe la condición catastrófica del presente y el estado de crisis como *modus operandi* del capitalismo actual. En *La insurrección que viene* (2007) el texto recupera el fervor revulsivo del 2001 argentino con el “¡Que se vayan todos!”, llama al levantamiento general y vaticina la crisis mundial del 2008. Sin embargo, el texto *A nuestros amigos* en el 2015 pone de relieve la desilusión sobre cómo se han desarrollado los acontecimientos luego del 2008: el capitalismo lejos de quebrarse ha sabido gestionarse a través de sus crisis en el siglo XXI. Desde esta perspectiva, según el Comité Invisible, el discurso estereotipado del apocalipsis ha sido absorbido por el capitalismo y es uno de los ejes de su funcionamiento, instrumentado por y para el

capitalismo. Por esto, la ecología y el Antropoceno se encuentran en riesgo de volverse dispositivos de la máquina capitalista en algunos contextos de enunciación. La ruina, la intemperie fundamental en este sistema, es la de nuestras propias subjetividades, nuestros cuerpos y conciencias obturados y separados del reconocimiento de su condición, imposibilitados de distinguir en el desastre. El fin del mundo refleja nuestro apocalipsis interno, nuestra condición de zombis gestionados por la temporalidad catastrófica del capitalismo.

A un paso de su demencia, el Hombre incluso se ha proclamado una “fuerza geológica”; ha llegado hasta a darle el nombre de su especie a una fase de la vida del planeta: ha comenzado a hablar de “Antropoceno”. Una última vez, se atribuye el rol principal . . .

El desastre objetivo nos sirve en primer lugar para ocultar otra devastación, aún más evidente y masiva. El agotamiento de los recursos subjetivos, de los recursos vitales, . . . nuestra ausencia en el mundo, . . . nuestra íntima impotencia para habitarlo.

(Comité Invisible 33-35)

La condición de existencia de los personajes de *El año del desierto* y de la protagonista María es la intemperie, que irremediablemente avanza por dentro devorando toda interioridad: la intemperie como la forma de una subjetividad devastada, de una apertura desoladora del yo hacia ninguna parte. Como un zombi a disposición de la versátil precariedad del capital, María se desplaza, huye, pasa de un estado a otro, rota por diferentes ocupaciones inestables: es telefonista, traductora, enfermera, prostituta, cautiva. Todo se deshace efímero en la percepción de la protagonista, atrapada por el remolino vertiginoso del año del desierto. La crisis multiplica las peripecias a una velocidad que los accidentes se vuelven un continuo. María se va también descomponiendo en ese

movimiento hasta perder el nombre y enmudecer. Sin embargo, la idea de un resto cultural argentino subsiste hasta el final de la novela. El cuerpo de María lleva los signos del Desierto, los códigos de esa nación en crisis que incluso ella se resiste a abandonar cuando tiene la oportunidad de fugarse con un marinero inglés: “¿Para qué me iba a quedar en un lugar donde todo se deshacía? Pero el cuerpo parecía querer quedarse, la desintegración era algo mío, el desierto era algo mío” (Mairal 180).

György Lukács en su *Teoría de la novela* (1920) conceptualizó al héroe de la novela moderna –en contraposición al de la épica– como un ser fundamentalmente disociado del mundo, cuya condición de existencia es la orfandad. Para Lukács la novela es la forma de una unidad imposible, perdida, que el héroe busca e intenta establecer, pero fracasa. El héroe moderno es huérfano de sentido y está arrojado a la intemperie de un mundo fragmentado, sin trascendencia. Esta imagen clásica de la teoría de Lukács sobre la novela moderna es actualizada en los textos apocalípticos. De ahí la fuga, el desplazamiento, la huida perpetua de los personajes, su búsqueda de sentido, su rastreo de un “mundo” puesto en paréntesis por la instancia del fin. *El año del desierto* es una exploración del fracaso a través de restos de los códigos culturales rioplatenses, una errancia por las ruinas de un país devastado que persiste en la afirmación de sus signos, la búsqueda de una trascendencia imposible en una Argentina devorada por la crisis. Sin embargo, la percepción de esa intemperie no alcanza nunca a “develarse” a la conciencia de los personajes, permanece como un límite inaprensible de la catástrofe bajo las formas administradas de la normalización.

Ahora bien, ¿qué quiere decir la enunciación de María que enmarca la fábula del año del desierto en el capítulo inicial “Mapas”? María habla desde una biblioteca en Europa, luego de cinco años de silencio, una vez que la Argentina ha dejado de existir como

país. A veces se encierra, nos dice, para hablar en castellano sin que la escuchen. Sus primeras palabras recobradas son en inglés, en una lengua extranjera. María arrastra al caminar una pierna y las niñas del lugar la bautizan con el sobrenombre “the pirate”. Un pirata es alguien que no tiene nación, que está situado en una frontera confusa y sin banderas en el océano y opera en un marco de ilegalidad, asaltando embarcaciones, estableciendo transacciones ilícitas. En un sentido general se asocia lo pirata con algo falsificado o ilegal. El término puede tener una connotación despectiva en el contexto argentino para referirse a los británicos; sin embargo, la novela no parece estar utilizando esa acepción. Por el contrario, son las niñas inglesas las que llaman pirata a María. La protagonista encarna, entonces, el personaje de un sujeto desplazado por la crisis, en un estado de dislocación no sólo territorial sino también de la lengua. En ese otro espacio su carácter queda tipificado por un menoscabo físico (su renguera) y definido a través de los demás por la sospecha de su ilegalidad (pirata). Se trata de una posición más bien vulnerable y subalterna; sin embargo, María comenta que le gusta su trabajo y el silencio en la biblioteca, que parece estar “fuera del tiempo” (2). La narradora enuncia su voz desde una biblioteca como punto más cercano a la lectura (el primer capítulo está redactado en tiempo presente). La biblioteca, el archivo, es el lugar donde se construye el relato del año del desierto, donde María pliega mapas viejos de calles y avenidas que ya no existen y recupera la lengua: es el origen del acto de narrar y, a la vez, el desenlace de la trama del apocalipsis, el último resto sobreviviente del fin del mundo nacional desde donde se reinicia el relato.

Este marco de la narración deja en claro que lo que desapareció es Buenos Aires; es decir, una determinada idea de Argentina; pero no es el fin del mundo propiamente dicho. María huyó en barco a una biblioteca extranjera y esa topografía funciona para ella como el océano de los piratas: es el lugar donde la narradora puede establecer subrepticamente

todos los intercambios y relaciones de códigos culturales y lenguajes para contar su historia e invertir los términos de la “biblioteca nacional”, de la civilización-barbarie. Podemos leer una operación borgeana en este uso de la biblioteca. En “El escritor argentino y la tradición” (1951), Borges propone un concepto de tradición literaria nacional definido por la posibilidad de entremezclar arbitrariamente los saberes occidentales desde la libertad de una posición marginal sobre la cultura. La biblioteca extranjera es el epítome de esa estrategia borgeana. Lo que queda de la Argentina después de la disolución, después del fin del mundo en *El año del desierto*, es esa biblioteca extranjera, el único trazo que persiste junto con el Desierto de la intemperie. En este sentido, podemos afirmar que la novela de Pedro Mairal se inscribe en el doble movimiento fundador de la literatura argentina: la gauchesca (el Desierto) y el cosmopolitismo cultural (la biblioteca). Desde ese gesto, el texto “reinicia” la literatura argentina a la vez que postula su final. Después de la crisis de 2001 como estallido nacional, *El año del desierto* se interroga sobre la posibilidad de volver a narrar para dar cuenta del desastre y contar el país. De esta manera, el texto de Mairal, a través de la figura del apocalipsis, deconstruye los discursos de la historia y la cultura argentinas y propone como lugar de enunciación de ese relato la biblioteca, fuera de la cual sólo hay desierto. En una especie de loop el texto termina y vuelve hacia el mismo punto – el desierto y la biblioteca –, que parece preceder y determinar cualquier forma de organización nacional, como si fuera un suplemento constitutivo y anterior que “revela” la Argentina después del fin.

1.3. Traicionar a la especie y a la lengua: *Promesas naturales* y el apocalipsis

de los mutantes

Poner lo humano en el centro fue el proyecto occidental. Ya sabemos a dónde ha llevado. Ha llegado el momento de abandonar el barco, de traicionar a la especie.

Comité Invisible

[C]uando dentro de la lengua se crea otra lengua, el lenguaje en su totalidad tiende hacia un límite ‘asintáctico’, ‘agramatical’, o que comunica con su propio exterior. El límite no está fuera del lenguaje, sino que es su afuera: se compone de visiones y audiciones no lingüísticas, pero que sólo el lenguaje hace posibles.

Gilles Deleuze. *Crítica y clínica*

Podemos preguntarnos, a través de Gilles Deleuze, por el modo en que ciertas narrativas del fin exploran un límite del lenguaje en el que este se disloca y tiende hacia una fisura agramatical. En *Crítica y clínica* (1993), Deleuze dice que el escritor “inventa dentro de la lengua una lengua nueva, una lengua extranjera” (9). Este lenguaje extranjero no es mimético y metafórico, sino que deviene, establece zonas de vecindad, conexiones entre elementos heterogéneos. Los mundos futuristas de Oliverio Coelho operan desde esos vectores lingüísticos, en un límite esquivo, con un lenguaje difícil de asir, imaginando una lengua extranjera. La literatura puede funcionar entonces, según Deleuze, como enunciación colectiva de una comunidad venidera, de un pueblo todavía inexistente por venir: “[e]s propio de la función fabuladora inventar un pueblo” (9). La narrativa

apocalíptica de Oliverio Coelho enuncia en un lenguaje mutante la emergencia de un pueblo de monstruos como comunidad de la crisis.¹³

Oliverio Coelho (1977) ha publicado, entre otros textos, la novela *Tierra de vigilia* (2000), la trilogía de novelas futuristas *Los invertebrables* (2003), *Borneo* (2004) y *Promesas naturales* (2006), las novelas *Ida* (2008) y *Un hombre llamado lobo* (2011) y los libros de relatos *Parte doméstico* (2009) y *Hacia la extinción* (2013). Su última novela, *Bien de frontera* (2015), retorna al tema distópico de sus primeras ficciones, pero desde una estética diferente a la escritura barroca de su trilogía futurista, con un estilo de escritura más transparente que el autor ha ido desarrollando en sus últimos trabajos. Oliverio Coelho es además un colaborador asiduo en el staff de la revista *Los Inrockuptibles* y participa en otros medios gráficos. Como Pedro Mairal, también Oliverio Coelho tiene su propio blog *Conejillo de Indias*, donde suele publicar adelantos de textos e intervenciones en el campo cultural.

En *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins* (2014), Déborah Danowski y Eduardo Viveiros de Castro definen, en trazos generales, el fin del mundo como las maneras en que las culturas humanas han imaginado la desarticulación de los cuadros espacio-temporales de la historia. Según Danowski y Viveiros de Castro, el régimen

¹³ Respecto a esta caracterización de una lengua nueva imaginada en la ficción de Oliverio Coelho, podemos establecer conexiones literarias con la neolengua (newspeak) de la novela *1984* (1949) de George Orwell, que inaugura un tipo de figuración desviada de la lengua en la tradición de la narrativa distópica, poniendo de relieve los modos en que los poderes totalitarios manipulan las mentes y las libertades a través del lenguaje. Marcelo Cohen es un autor argentino de ciencia ficción que explora especialmente los límites del lenguaje en sus obras, inventando palabras y giros lingüísticos. Pero, también, podemos considerar como antecedente de este mecanismo en el campo cultural argentino el “neocriollo” del artista e inventor Xul Solar, que mezcla diferentes lenguas, sobre todo español y portugués, pero también alemán e inglés, para crear un lenguaje nuevo. Xul Solar y el neocriollo son satirizados en la novela *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo Marechal.

semiótico del mito del fin se instaura como una relación entre los humanos y sus condiciones de existencia, y se impone como un problema para la razón. Ese problema de la razón deviene límite o imposibilidad de lenguaje en algunas representaciones artísticas. El fin del mundo es conceptualizado entonces como fin del pensamiento o de la relación pensamiento–mundo¹⁴. Algunos textos literarios articulan esta problemática a través de una ruptura radical en el orden del lenguaje y la lógica del sentido, y exploran narrativamente las posibilidades de desintegración entre las palabras y las cosas. La novela *Promesas naturales*, de Oliverio Coelho, indaga en esa descomposición del lenguaje y el sentido en un escenario post-apocalíptico. A través de una escritura dislocada, de asociaciones insólitas, por momentos surrealista, el texto compone un ambiente mutante. Desde esa perspectiva, *Promesas naturales* constituye una interrogación singular sobre el estatuto de la crisis contemporánea.

Promesas naturales es el volumen final de una trilogía de novelas que especulan sobre un mundo futuro. El hilo conductor de la fragmentada trama narrativa es la fuga de Bernina, una mujer que fue destinada de niña a los “territorios paralelos”, zona marginal donde habitan toda clase de seres deformes excluidos por el Estado. Durante la trama de la novela, Bernina intenta retornar al “otro lado”, y se enreda en situaciones absurdas dentro de los espacios burocráticos del Ministerio y en los escenarios alucinados de los territorios paralelos. La novela incluye en su sección delantera un mapa de la ciudad con números que indican los seres que habitan cada región: 1-Lotarcios, 2-Grasitas, 3-Pizpiretos, 4-Ñatitos. Estos seres están clasificados en subcastas y son mutantes que el texto llama “ilotas”.

¹⁴ “O pensamento do fim do mundo suscita necessariamente o problema do correlato do fim do pensamento, isto é, o fim do relação . . . entre pensamento o mundo” Danowski, Déborah y Viveiros de Castro, Eduardo. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2014, p. 32.

Bernina lleva un bebé mutante en su útero, cuyo alumbramiento nunca termina de suceder. La novela no da explicaciones del embarazo de Bernina, por lo demás extraño ya que el feto va decreciendo durante su desarrollo.

El Estado en la trama es una máquina burocrática que desarrolla un “plan de reproducción y perfeccionamiento de la especie” (Coelho 91). El Departamento de Planificación, a través de un riguroso sistema médico, controla y administra la vida de la población a la que distribuye según sus especificidades evolutivas, reservando los territorios paralelos para los seres mutantes, deformes, con discapacidades o cualquier rasgo que sea considerado anormal por el Estado. Durante su fuga, Bernina es capturada por las fuerzas del Ministerio y el Ministro la presiona para que se infiltre como espía en los refugios rebeldes de la ciudad, donde viven rezagados mujeres, hombres y mutantes que escaparon de la planificación del Estado. En esos refugios Bernina descubre una comunidad emancipada y es testigo de un “universo postlingüístico” (132).

Esta conformación narrativa de un Estado burócrata que administra la vida, la clasifica y la separa en regiones marginalizadas está presente en las tres novelas de la trilogía. Los textos no están vinculados por la reaparición de personajes en la trama de las novelas, sino por los ambientes sórdidos y la posición precaria de los personajes frente al alucinado aparato clasificatorio del Estado. En el mundo narrativo de *Promesas naturales* confluyen elementos de las novelas anteriores, como los territorios paralelos. La misma atmósfera reaparece como imaginario subyacente en otras narraciones de Oliverio Coelho –por ejemplo, en algunos relatos de *Parte doméstico*– pero los textos posteriores van decantando hacia una estética próxima al realismo.

La primera novela de la trilogía futurista, *Los invertebrables* (2003), describe la reclusión enfermiza de tres personajes en una habitación de los territorios paralelos. Estos

personajes son seres disminuidos físicamente, con dificultades en el habla y se contactan con el exterior a través de una ventana que se disputan. Ellos han perdido gran parte de sus capacidades de comprensión y para entender el sentido de las palabras recurren a la consulta de una absurda enciclopedia, llamada Enciclopedia Costumbrista de Usos Terrestres. El móvil principal de estos personajes es adoptar a una mujer, pero deben ser aprobados por diversas inspecciones burocráticas que habilitan la adopción. Las mujeres son separadas de la vida pública por el Estado y se las mantiene aisladas desde la niñez. Los protagonistas de *Los invertebrables* son finalmente descalificados por las pruebas estatales para realizar la adopción y entonces recurren al circuito ilegal de tráfico de mujeres. El ambiente claustrofóbico y teatral de estos personajes abyectos tiene reminiscencias del Samuel Beckett de *Fin de partie* (1957) y de *Los perturbados entre lilas* (2001) de Alejandra Pizarnik.

Una dinámica similar se observa en la trama de la segunda novela de la trilogía, *Borneo* (2004). El protagonista Ornello Balestro se somete a un control de salud que los ciudadanos deben cumplir obligatoriamente cada diez años. El riesgo de acudir al control del Servicio Médico Obligatorio (SMO) es ser enviado a los territorios paralelos por cualquier nimiedad absurda que implique “ser señalado y apartado” (Coelho 2004 29). Como expresa el narrador: “El SMO es un instrumento estratégico para desarmar a los sanos de manera moderada y legal, e ir moldeando en las orillas una sociedad genuflexa.” (13). En esta segunda entrega, la mujer tiene también un rol clave en la trama. Hacia la última sección de la novela, Ornello es “tácitamente” secuestrado por su vecino Grippo, al que se dirige para realizar un intercambio de víveres. Este vive con tres mujeres prisioneras ya que “se proponía vivir clandestinamente raptando y revendiendo mujeres fértiles que el Estado no había trasladado a zonas de protección” (106). Ornello resuelve escapar de la

casa de su vecino con Carla, una de las mujeres secuestradas por Grippo. Ellos planean huir a los “refugios” de la resistencia, donde las mujeres son libres. Carla revela a Ornello que Grippo piensa venderlo a un traficante que proporciona especímenes rechazados por el SMO a coleccionistas: “Sí, sí, así como lo escucha, hay funcionarios que tienen su propia colección de hombres fértiles, su propio zoológico, sus campos privados de reproducción” (108).

Promesas naturales retoma estos ambientes desde la focalización en Bernina, una mujer en fuga. Como *El año del desierto*, la novela de Oliverio Coelho presenta la situación de un personaje femenino que se desplaza por diversos espacios. *El año del desierto* y *Promesas naturales* tienen la forma estructural del movimiento. En este sentido, *Promesas naturales* puede leerse también en parte como una reescritura de “La cautiva”, de Ignacio Echeverría. La novela de Pedro Mairal asume la morfología de un viaje regresivo por la historia y la modernidad. El texto de Oliverio Coelho presenta un movimiento laberíntico y en espiral descendente hasta las profundidades de los refugios rebeldes. En ambas novelas los espacios son cambiantes y móviles, como en el traveling de una película, pero la novela de Coelho los vuelve confusos a través de una escritura barroca que se diferencia del lenguaje cristalino de *El año del desierto*. Esto puede observarse, por ejemplo, en cómo son incorporadas las alusiones a códigos argentinos, que en el caso de Oliverio Coelho son deformadas por la escritura. Por otro lado, la percepción de las atmósferas se detiene en detalles insólitos y en esto hay una distancia que el texto de Coelho practica sobre su posibilidad de aprehensión, tanto en la textura intradiegética por la cual deambula Bernina como en la resistencia que el estilo de escritura opone a un consumo apresurado del lector. De este modo, el personaje principal de la novela de Oliverio Coelho se encuentra en un estado de extrañamiento que traza una diferencia con la veloz naturalización de la catástrofe

por los personajes en *El año del desierto*. Finalmente, un rasgo que comparten estas novelas es la representación singular de las mercancías y objetos del capitalismo convertidos en desechos y materiales obsoletos, que pierden o adquieren otras funciones. Así, *Promesas naturales* presenta enumeraciones caóticas de objetos con humor absurdo, como cuando se describe una feria de trueques en los territorios paralelos:

...se montaban sin aviso en precarias y diminutas carretillas que muchas veces, cuando alguien daba la voz de alerta, eran abandonadas con mercancías insignificantes: desde cáscaras de banana y algas de aloe vera para lustrarse las barrigas, hasta soquetes remendados, rímel aliñador de pestañas, algún calzadito femenino, escaarpines, peluquines apollados, moños, antifaces, hisopos amarillentos, lijas o barras de hierro oxidado para cepillarse las uñas (Coelho 2006 27).

Ahora bien, ¿qué tipo de narrativa de la crisis se deja leer en *Promesas naturales*? ¿Es similar a la figuración de *El año del desierto*?

Promesas naturales pone en cuestión la condición biopolítica de la vida durante la crisis. La biopolítica es la gestión de lo biológico, el control de los cuerpos y las poblaciones, las racionalidades que intervienen lo orgánico y conforman lo viviente. Michel Foucault lo define en *Historia de la sexualidad: La voluntad de saber* (1976) como “un poder cuya más alta función no es ya matar sino invadir la vida enteramente.” (Foucault 130) Según Foucault, este cambio de los procedimientos del poder se produjo gradualmente durante el siglo diecisiete y dieciocho, particularmente a través del concepto de “población”, que implicó la emergencia de unas determinadas técnicas y prácticas de control demográfico y la producción de un poder-saber biológico. Ahora bien, esto no quiere decir, de acuerdo con Foucault, que la vida haya sido exhaustivamente integrada a

técnicas que la dominen y administren, ya que escapa continuamente. Sin embargo: “el hombre moderno es un animal en cuya política está puesta en entredicho su vida de ser viviente” (133).

Promesas naturales imagina la crisis como una pesadilla biológica, cuyo entramado biopolítico afecta las formas de representación y los lenguajes. El Estado planifica una topografía de la ciudad que confina como desechos a determinadas formas de vida. Los supuestos “normales” – categoría siempre en suspenso – habitan dentro de un perímetro, pero pueden ser empujados hacia el territorio de los “anormales” en cualquier momento. El Estado interviene sobre la especie y gestiona la reproducción de la población. Así, las mujeres son separadas de sus hogares a temprana edad (“entregadas como pupilas al Estado”) y son sometidas a exámenes para determinar sus condiciones de salud y fertilidad. El destino que les espera es ser entregadas en adopción a residencias del otro lado o, en muchos casos – como el de Bernina – ser derivadas a los territorios paralelos.

El monstruo es el nudo desde donde la novela traza una política de los cuerpos. La figura del monstruo está articulada en *Promesas naturales* como mutación. El mutante es el resultado de una desviación en los experimentos y cálculos del Estado en sus programas de reproducción y perfeccionamiento de la especie. Aunque la novela no da una explicación de la catástrofe fundante del escenario postapocalíptico, se sugiere una posible mala praxis del Estado (“las administraciones anteriores eran las culpables del desastre”). El texto describe diferentes tipos de mutantes que se caracterizan por la mezcla, la fusión de elementos heterogéneos y de especies disímiles. Estos entrecruzamientos pueden darse entre organismos de la misma o de distintas especies, entre géneros y entre edades – como los “ñatitos”, que son niños viejos. Hay mutantes monstruosos, pero también hombres y mujeres con algún desperfecto físico absurdo que los condena a los territorios paralelos.

Los seres monstruosos se agrupan en castas jerarquizadas con zonas específicas de acción y algunos pueden ser devorados por otros. El texto presenta mutaciones y mezclas de animales, como el pez con alas y pestañas o las jaurías de perros de tres patas con un solo ojo. También la novela describe fusiones de animales y humanos, como las mujeres zoomorfas que tienen ancas, patas y pezuñas de caballo y se mueven en bicicletas que hacen funcionar con pedales a la altura de las manos. Finalmente, recordemos que Bernina lleva un mutante en su vientre, Odiseo, cuyo proceso de gestación es insólito: en lugar de crecer, el feto se va empequeñeciendo hasta volverse de un tamaño ínfimo y el período de embarazo puede durar años.

Michel Foucault observó en *Los anormales* (1999) que la categoría de monstruo pone al descubierto una transgresión y censura moral que desde la Edad Media excede la noción médica y vincula el fenómeno de lo monstruoso al ámbito jurídico. La torsión articulada a partir del monstruo en el ámbito del derecho es clave, de acuerdo con Foucault, para la constitución biopolítica de la modernidad. Asimismo, Foucault diferencia al monstruo del lisiado en tanto la monstruosidad involucra relaciones espurias, interdictos transgredidos, mezclas prohibidas por el derecho civil, el canónico o el religioso, y pone a estos saberes fuera de sí en tanto los deja al descubierto. El monstruo revela una imposibilidad jurídica, mientras que el lisiado es una figura reconocible dentro del derecho.

¿Qué es el monstruo en una tradición a la vez jurídica y científica? Desde la Edad Media hasta el siglo XVIII que nos ocupa es, esencialmente, la mezcla. La mezcla de dos reinos, reino animal y reino humano . . . la mezcla de dos especies . . . la mixtura de dos individuos . . . de dos sexos . . . Es una mixtura de vida y muerte. . . . Por último, es una mixtura de formas: quien no tiene ni brazos ni piernas, como una serpiente, es un monstruo. Transgresión, por consiguiente, de los límites

naturales, transgresión de las clasificaciones, transgresión del marco, transgresión de la ley como marco. . . . Pero no creo que eso únicamente sea lo que constituya al monstruo. La infracción jurídica a la ley natural no basta . . . para construir la monstruosidad. Solo hay monstruosidad donde el desorden de la ley natural toca, trastorna, inquieta el derecho. (68-69)

Los mutantes de *Promesas naturales* ponen en cuestión el equilibrio poblacional del Estado y crean combinaciones imprevisibles y anárquicas que el Estado combate a través de la segmentación, la expulsión y los controles interminables a través de su máquina burocrática. Sin embargo, la relación entre estos términos no es tan simple y transparente. Los mutantes son constitutivos, son fundamento, de la construcción de ese Estado biopolítico. Ante la paranoia de una posible extinción por la proliferación de formas mutantes, el Estado tiene un plan de emergencia que consiste en un complejo sistema de incubadoras para garantizar la continuidad de la especie. El monstruo es, entonces, el supuesto a partir del cual se articulan las estrategias de poder biológicas y, a la vez, es lo que muestra el juego obscuro del poder. El problema para el Estado en *Promesas naturales*, es la horda mutante que no deja de crecer y escaparse a sus cálculos. En tal sentido, podemos leer en la novela una forma afirmativa de la monstruosidad y no solamente su codificación “estatal”. Por otro lado, como señala Foucault en *Los anormales*, la figura del monstruo no responde exclusivamente a una lógica del poder como represión, sino más bien como producción: el poder es inventivo, introduce transformaciones dentro de sus estrategias de distribución, dominio y conocimiento de la vida. Por eso, en *Promesas naturales* el poder ha creado determinadas zonas en los territorios paralelos para ejercer su opresión, pero también para practicar una experimentación sobre las formas de vida. Por otro lado, el Estado en la novela no es representado como una máquina eficiente, sino como

un artefacto disfuncional y amorfo que es en sí mismo mutante y monstruoso, los funcionarios estatales son grotescos y el Ministerio es tan aberrante como los territorios paralelos. Se trata de un Estado de características kafkianas en el que los personajes que ejercen el poder estatal son estampas esperpénticas y absurdas.

El sustantivo “promesas” que titula la novela prefigura el potencial de una comunidad de monstruos que Bernina irá descubriendo poco a poco en su trayecto por la ciudad. Hay un movimiento subterráneo de mutantes que corroe el aparato perverso de gestión y exclusión del Estado. Esta “promesa natural” está dada en la experiencia comunitaria de los refugios rebeldes en la ciudad y en la condición “postlingüística” de los refugiados. El ministro de bienestar le transmite a Bernina la inquietud que tiene el Estado por la situación de estos refugios y el peligro que representan para sus planes de organización:

En plena ciudad existían refugios recargados de todo tipo: hombres que habían fracasado en el servicio médico, mujeres falladas o mujeres que como ella se habían escapado de los territorios paralelos, y toda clase de criaturas autóctonas que provenían de cruces inadecuados. Para esos cruces el Estado había fomentado, precisamente, los territorios paralelos... Pero que sucedieran en el centro mismo de la ciudad era ultrajante, desvirtuaba la calidad de las instituciones, y ponía en peligro el plan de reproducción y perfeccionamiento de la especie que los jefes de Planificación habían perseguido para, en un último intento, frenar la extinción (90-91)

El sentido afirmativo de lo monstruoso constituye una política de la representación en el texto y una política del cuerpo del monstruo. Esto quiere decir, y cito aquí el artículo “Política del monstruo”, de Gabriel Giorgi, que lo monstruoso “también trae otro saber,

que no es solamente una figuración de la alteridad y la otredad . . . sino un saber positivo: el de la potencia o variación de los cuerpos, lo que en el cuerpo desafía su inteligibilidad misma como miembro de una especie, de un género, de una clase” (Giorgi 325). La novela de Oliverio Coelho coincide en parte con esta hipótesis de Giorgi, que se hace eco del texto de Toni Negri “El monstruo político. Vida desnuda y violencia”, compilado en español por Gabriel Giorgi en *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida* (2007). La inteligibilidad del cuerpo en *Promesas naturales* se vuelve territorio desconocido para los códigos de control del Estado cuando el monstruo no se refiere ya a la dimensión de lo excluido y abyecto sino a la positividad de su devenir y a la experimentación de sus formas biológicas. Ese uso afirmativo, inmanente, del monstruo se articula en la novela de Oliverio Coelho fundamentalmente como una ruptura en el lenguaje. En tal sentido, si la proliferación mutante fuera del marco del Estado trastorna los planes estatales sobre la especie, el lenguaje monstruoso de los ilotas tiende hacia la extinción de los signos verbales y funda un caos de pura voz y gestualidad que deshace las palabras.

Promesas naturales lleva el lenguaje a un límite desquiciado donde el sentido es violentado y sacado de eje por el enrarecimiento de la escritura. Las palabras están en movimiento como Bernina y son monstruosas, aparecen desfasadas y establecen extrañas asociaciones entre sí. De esta manera, el lenguaje deforme de la novela funciona como dispositivo colectivo de enunciación de un pueblo de monstruos: es un lenguaje conformado por intensidades, sonidos y palabras desterritorializados, que guarda relaciones con el sinsentido y la música. La voz narrativa se vuelve extraña en la minuciosidad con que describe espacios y situaciones totalmente incongruentes, algunos difíciles de captar en una primera lectura. El narrador describe, por ejemplo, a un “ñatito” –mutantes niños- viejos– que duerme colgado de un árbol como si fuera un jamón, mientras otro ser mutante,

un “pizpireto”, lo intenta cazar en patineta con un tridente¹⁵. Bernina se acerca a ver al ñatito suspendido de la rama y éste abre los párpados (“un diminuto cortinaje de plomo”) con gruesas lagañas (“iguales a migas de pan, se agolpaban en los lagrimales”) y saca la lengua (“una serpentina irracional de carne repasó los dientes y las encías retiradas”) y entonces el ñatito habla: “vocalizó onomatopeyas, pareció sonreír y expulsar un remanente de lenguaje humano, una especie de horror cacofónico situado entre la música y el deseo” (23).

El episodio más destacado para analizar el lenguaje de los mutantes es cuando Bernina se infiltra en el refugio y observa las formas de comunicación. En este capítulo (“VII. El Refugio”) la descomposición del lenguaje es llevada a sus últimas consecuencias. Los lotarcios se comunican con gestos como torsiones de orejas, agitando los codos a la altura de las caderas, con muñequeros y saltitos en el lugar. Después de “varias generaciones de frenillos extirpados” ya no pueden “modular ningún idioma”. Realizan onomatopeyas y sonidos desarticulados que constituyen un sistema musical de voz y timbre, un lenguaje anómalo en el que la “música, y no el contenido exangüe de un idioma, los familiarizaba con un universo primigenio y pleno de lenguajes atmosféricos.” (110) Por ejemplo, transcribo un diálogo de este lenguaje atmosférico en el refugio: “‘Cuic’, decía uno; ‘Ticcc... Trrrrrr’, respondía otro, ‘Tiqui tuuc...’, ‘pigyjthhh’ un tercero” (123) Bernina se pregunta si la inteligencia de ese lenguaje no estaría en “el efecto puro, el presente de todas las tonalidades interpretables. Y esos cuerpos viejos, hipostáticos y reblandecidos después

¹⁵ Algunos elementos del episodio pueden ser ilustrativos: Bernina se entusiasma al creer que se trata de un jamón que cuelga del árbol porque se han extinguido los “mamíferos de cuatro patas” y podía estar “ante una veta de oro”. Además, los ilotas son caníbales y el ñatito es el ser inferior en la cadena alimentaria de los mutantes. En otro episodio de la novela, unos “grasitas” hacen un “asado” de ñatito (capítulo III “Caída libre”).

de tantos rituales y persecuciones, oficiaban de receptáculos. Conducían fajos guturales de música y ahí sí la adversidad poética adulteraba la viscosidad de los significados”. Nótese las resonancias políticas del texto en esos “cuerpos viejos . . . reblandecidos” por persecuciones y la “viscosidad de los significados”.

Fernando Reati lee acertadamente resonancias del vocabulario de los torturadores de la dictadura argentina de los setenta en el habla del Ministerio, en términos como “ablande psicológico”, “confesar” y “trasladar a Planta Baja” y la compara con la lengua de gestos y silencio de los refugios subterráneos. Por otro lado, el personaje de Bernina, que ha sido separado de su lugar de origen e intenta retornar a su pasado, puede alegorizar la dramática situación de muchos hijos de desaparecidos, robados por las fuerzas militares durante la dictadura. Como *El año del desierto*, de Pedro Mairal, la novela de Oliverio Coelho establece vínculos con el trasfondo violento de la dictadura militar; pero, al mismo tiempo, estos textos exceden en sus imaginaciones la alegoría y las alusiones inequívocas. La lectura de una jerga del terrorismo de Estado en *Promesas naturales* que realiza Reati me parece acertada, pero difiero de su valoración negativa del lenguaje de los refugios subterráneos como instancia definitoria cuando afirma, por ejemplo, que “el tarareo musical ha reemplazado al habla humana, y los ilotas desahuciados se comunican por gestos cuando no viven en un silencio total” (Reati 123). Si bien el lenguaje desarticulado de los ilotas ha sido producido tras varias generaciones de represión, hay una potencia política en la música gutural de los lotarcios que no puede ser del todo interpretada desde esos parámetros. Se trata de un “universo postlingüístico” que se resiste a la sistematización burocrática del Estado y se constituye como un tipo de comunicación invisible e inaudible para los aparatos disciplinarios del poder:

Sin dudas estaba ante un paraíso alternativo. Y parecía razonable que los jerarcas quisieran acabar con esos nudos de felicidad. Formalmente leían ahí el fracaso utilitario de los territorios paralelos; la inteligencia del Estado quedaba comprometida y ridiculizada. Formulaban excusas para ocultar la envidia: la organización del refugio había resucitado, como los espejismos, lo humano de lo humano. A pesar de las lenguas emasculadas –o precisamente por ello– resistían el lenguaje desértico de la burocracia. (Coelho 117-118)

Por momentos, el circuito comunicativo de los episodios en los refugios parece emular especularmente la posición del lector ante la escritura desfamiliarizante de la novela; como cuando, por ejemplo, el texto describe un diálogo telegráfico en el que la acústica del ambiente se suma a los desfasajes de eco: “esperaban a que el ciclo del eco concluyera y en las mentes atentas, habituadas a tan arduas exégesis, se asentaran las tonalidades transatmosféricas” (125). Este lenguaje mutante tiene características que recuerdan las teorizaciones de Deleuze y Guattari en *Mil mesetas* (1980) sobre el ritornelo¹⁶, como el niño que repite una palabra en sus juegos y la hace vibrar hasta que fluye en una línea de sinsentido: “es un lenguaje arrancado del sentido . . . que realiza una neutralización activa del sentido” (Deleuze 35). Este lenguaje deja de ser representativo y tiende hacia una exterioridad de la semiótica verbal, como la música y los canturreos infantiles. En ese sentido, “los lotarcios no tenían intención de ser entendidos” (125), dice el texto.

Ahora bien, ¿cuál es la relación entre lenguaje y comunidad que podemos leer en esta dimensión de lo postlingüístico y qué funciones tiene?

¹⁶ Para más detalles ver “1837: DEL RITORNELO” en *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos, 1988.

Los lotarcios de los refugios representan en parte una comunidad emancipada de la lógica policial que regula los cuerpos y sus intercambios lingüísticos como forma de comunicación. En su devenir extremo de la lengua, los lotarcios hacen emerger un espacio político, en el sentido de lo que Rancière llama “partición de lo sensible”. Rancière en *El desacuerdo. Política y filosofía* (1995) analiza cómo desde el “Libro I” de la *Política* (1252 a) de Aristóteles se ha trazado una división entre el hombre como animal político y el animal como vida instintiva. Esa división se articula en la diferenciación entre voz y palabra y es fundante del concepto occidental de política. El animal solamente tiene voz como medio para indicar dolor y placer, mientras que el hombre posee la palabra – el logos – para manifestar las cuestiones referidas al bien y el mal, lo útil y lo nocivo, en el ámbito de la familia y la ciudad. Esta distribución ya está precedida por un fraccionamiento que decide los términos. Jacques Rancière postula una noción distinta de política a través de una crítica a la formulación aristotélica. Para Rancière hay política cuando irrumpe la “parte de los que no tienen parte” y se rompe la “configuración sensible que define las partes y sus partes o su ausencia” (45). En este sentido, la actividad política “hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar un discurso allí donde sólo el ruido tenía lugar, hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido” (45)¹⁷. *Promesas naturales*, de Oliverio Coelho pone en cuestión esta repartición primera del campo político como forma de vida que contrasta voz y palabra. La comunidad mutante de los lotarcios desarrolla una lengua en la que la diferencia entre humano y animal se vuelve indiscernible. Esa

¹⁷ En “Política de la estética” (2006), Rancière argumenta: “Esta distribución y redistribución de tiempos y espacios, lugares e identidades, esta manera de encuadrar y reencuadrar lo visible y lo invisible, de distinguir el habla del ruido y así sucesivamente, es lo que yo llamo ‘partición de lo sensible’. La política consiste en reconfigurar la partición de lo sensible, en traer a escena nuevos objetos y sujetos, en hacer visible lo que no lo era, en transformar en seres hablantes y audibles a quienes sólo se oía como animales ruidosos”.

lengua de chirridos, silencios y resonancias atmosféricas se carga, entonces, de una potencia política que confronta e invade a la palabra. Las diferentes voces del texto –la del narrador, el Ministerio y los seres de los territorios paralelos– están infectadas ya por este flujo de sonidos de los lotarcios de los refugios. Por eso, la tecnología disciplinaria del Estado es una reacción estéril. La escritura de *Promesas naturales* abre la relación entre las formas de vida y excede las significaciones codificadas. De alguna manera, la novela discute en sus términos ficcionales la hipótesis del Antropoceno, al pensar vínculos entre humano, animal y mutante en un lenguaje monstruoso. Algunos animales se han extinguido, pero los monstruos en su voz y cuerpos dan acogida a los animales y borran la frontera entre los dos reinos. En este sentido, Bernina encarna la traición a lo antropocéntrico, su incursión en los refugios es un pacto con esa comunidad que ha desarticulado la lengua hasta aproximarse a las bestias. Si el hombre se ha vuelto la principal fuerza geológica, el texto responde con una escritura que lo desarma y lo pone en una relación de contigüidad con el animal. A su vez, en esa deconstrucción de la palabra que la vuelve ruido “había resucitado, como los espejismos, lo humano de lo humano” (118). En este sentido, la dimensión postlingüística de los refugios funciona como enunciación colectiva de una comunidad menor frente al aparato ridiculizado de un Estado disciplinario que pretende regular la vida, animaliza a sus habitantes por medio de la represión y los transforma en las piezas de un inventario exótico. Esa comunidad menor de la novela es una estrategia afirmativa del animal y el mutante en lo humano, que reivindica la potencia del ruido como comunicación no mediatizada y forma política irreductible.

Finalmente, Bernina sale de los refugios y pasa al “otro lado”, acompañada por un mago al que la protagonista ayuda a caminar. El otro lado es el presente postcrisis del 2001 (la novela termina con la inscripción temporal de “Junio de 2004”). Asistimos, entonces,

como lectores a la imaginación del naciente kirchnerismo y la restaurada “normalidad” después de la crisis. En su enigmático desenlace la novela nos devuelve una imagen del presente como fragmento de características siniestramente realistas luego del estallido de la representación que articula la mayor parte del texto. Se trata de un retorno a una textura reconocible e identificable de la realidad cotidiana, pero que tiene implícita la posibilidad de su evanescencia, su latente destrucción, el fondo violento de lo monstruoso que lo antecede. En el camino por esas calles del presente, reconocemos a niños con guardapolvos que se dirigen a la escuela y, luego, Bernina y el mago compran “distintos comestibles, latas, envases de plástico con inscripciones” (158) en un supermercado chino. En el comedor de una parroquia, Bernina y el mago reciben un plato de guisado y aprovechan la ocasión para escuchar atentos las conversaciones de “todo tipo de indigentes” (163) sobre el sistema jubilatorio y el clima. Además, estas personas intercambian sus “puntos de vista sobre el presidente tuerto” (164), y se regodean “en un intercambio de deficiencias” a partir de las cuales construyen “los fundamentos de una potencia secundaria puntuada en la miseria y sus males congénitos” (164). El presidente tuerto es una referencia indirecta al presidente Néstor Kirchner, a quien los medios comunicacionales rápidamente apodaron “el tuerto” debido a un defecto estrábico en los ojos. Este desenlace de *Promesas naturales* es el cierre de la trilogía de novelas postapocalípticas que comenzó con *Los invertebrables* y entreabre – preludea – el estilo realista anómalo de las siguientes narraciones de Oliverio Coelho a partir de *Ida* (2008).

La novela *Promesas naturales* concluye con una obra de títeres que Bernina y el mago representan para las personas del otro lado, como una especie de acto de ilusionismo. El guión de la obra trata – especularmente – sobre la historia de Bernina, huyendo por los territorios paralelos con un niño llamado Odiseo. Podemos leer, quizás, un trazo irónico en

esta narrativa final de la novela. Ese otro lado en el que no hay monstruos reconocibles, aparentemente estándar, es el lugar de la normalización, como en *El año del desierto*. En ese escenario de postcrisis donde la vida sigue su curso subyace la monstruosidad subterránea de una sociedad precarizada que no forma parte de la repartición de lo sensible. El arte – la obra de títeres de Bernina y el mago – produce un espacio donde una nueva repartición es posible. Esa es la apuesta política de *El año del desierto* y *Promesas naturales*, desde sus regímenes estéticos, en tanto modos de experimentación y visibilización de mundos sensibles: revelar el tejido administrado de la crisis y trazar potencias, formas de vida y prácticas alternativas habilitadas por el desastre. En cierta medida, estas imaginaciones están dialogando desde una escritura no mimética con los nuevos vínculos políticos y experiencias colectivas del 2001 y se enuncian desde el carácter ambivalente de la catástrofe, como ruina y posibilidad, como fin del mundo y refundación. De esta manera, estas novelas apocalípticas denuncian los subterfugios del poder en la naturalización de la crisis y se interrogan por otras lógicas y modos de resistencia desde su especificidad literaria.

CAPÍTULO II

Invisibilidad y silencio: escrituras íntimas del desastre agroindustrial

Eso siente el colono cuando mira
 La riqueza espigada que amontona
 Con su juego de zarzos y de hoces
 Lenta y monumental la segadora.
 Ayer, en el diario, le han leído
 Las cantidades que el país exporta.

Leopoldo Lugones, “A los ganados y las mieses”

El desastre, preocupación por lo íntimo,
 soberanía de lo accidental.

Maurice Blanchot. *La escritura del desastre*

2.1. Consenso de los Commodities: discurso blindado y extimidad narrativa

Después de la crisis de 2001 en Argentina, se consolidó gradualmente dentro del proyecto de país un modelo económico agroexportador basado en la explotación sostenida de la tierra y sus bienes por capitales concentrados y empresas transnacionales. No se trató de un giro rotundo hacia un nuevo tipo de política sobre la tierra sino de la profundización de ciertos mecanismos neoliberales de lo que David Harvey denominó “acumulación por desposesión” en *El nuevo imperialismo* (2004), que produjo el desmantelamiento de la industria nacional y la privatización de los servicios públicos durante la década de los noventa. La globalización alteró drásticamente las estructuras sociales y económicas del país, transformó el entramado histórico de las ciudades argentinas y desencadenó desocupación, pobreza y marginalidad. La crisis de diciembre de 2001 fue consecuencia de estas administraciones neoliberales; pero, así como la crisis implicó la caída estrepitosa del

sistema político, posibilitó la emergencia de movimientos colectivos que se constituyeron por fuera de los marcos partidarios tradicionales. Apenas unos años después de 2001, la efervescencia de estas formas nuevas de política pareció diluirse y dio lugar al naciente kirchnerismo, que encarnó en parte las demandas de los movimientos colectivos de la crisis y articuló un nuevo tipo de discurso basado en los derechos humanos y la memoria, la inclusión social y la recuperación del rol del Estado. Paradójicamente, en este contexto de reivindicaciones sociales y entusiasmo político, se consolida el desarrollo de la agroindustria, con la privatización de territorios ligados a dicha actividad, la movilización forzada de comunidades, el uso extendido de agroquímicos con sus nefastas consecuencias para la salud – fundamentalmente a través de los productos patentados por Monsanto, como el pesticida a base de glifosato *Roundup* –, el monocultivo de la soja transgénica para exportación y el establecimiento definitivo de empresas transnacionales que controlan el oligopolio de la producción agrícola como las estadounidenses Bunge y Cargill, la francesa Louis Dreyfus, y la holandesa Nidera.

Un momento clave en este proceso fue el conflicto que enfrentó al gobierno de Cristina Fernández de Kirchner con el sector rural durante 2008 a raíz de la Resolución 125 que fijaba retenciones móviles sobre las exportaciones de trigo, soja, maíz y girasol. Para manifestar el desacuerdo con la posibilidad de una reforma tributaria agraria, el frente rural liderado por los productores llevó a cabo bloqueos de rutas durante 100 días en un intento de desabastecer de víveres al país, produciendo una crisis que llegó a poner en riesgo la gobernabilidad. Finalmente, el senado vetó la Resolución 125 y se profundizó el agronegocio sin regulaciones sólidas en el territorio nacional, con el monocultivo de la soja transgénica para exportación como principal actividad primaria. Con la alternancia del

poder en 2016, el gobierno de Mauricio Macri eliminó las retenciones de la minería y disminuyó las de la soja, incrementando el poder de las corporaciones agroindustriales.

En un sentido amplio, la transformación del ámbito rural contemporáneo es heredera de la conformación asimétrica de América Latina desde la época colonial, cuando la región fue concebida como proveedora y reserva de materias primas con respecto a los centros de poder europeos. La “naturaleza” del nuevo mundo –en el sentido de la tierra y sus bienes comunes–¹⁸ quedó desde entonces arrendada por un vínculo de explotación por los países ricos, a cambio de la instauración de un orden de crecimiento urbano y modernización en detrimento de la especificidad geopolítica latinoamericana. En la actualidad, en un contexto mundial de crisis ecológica, los países sudamericanos parecen recaer en esta lógica colonial y han negociado las posibilidades macroeconómicas de su desarrollo a expensas de territorios, culturas y comunidades. Este proceso fue denominado por Maristella Svampa “Consenso de los *Commodities*” (2012) y se caracteriza por “la implementación masiva de proyectos extractivos orientados a la exportación” (22). El Consenso de los *Commodities* continúa la dinámica neoliberal hegemónica del Consenso de Washington que marcó los años noventa, pero se basa principalmente en la “exportación de bienes primarios a gran escala” (17). Algunas actividades que delinean el espíritu de este Consenso son la megaminería y el monocultivo de la soja transgénica y, junto con la expansión de la agroindustria, el uso indiscriminado de agroquímicos, el monopolio del

¹⁸ “Las riquezas que habitan en la tierra no son ‘recursos naturales’, son *bienes comunes*. Referirse a ellos como ‘recursos naturales’ es la primera forma de apropiación, desde el lenguaje. . . . Los *bienes comunes* no se hallan en venta, no son negociables, precisamente porque son comunes, tampoco son ‘públicos’ ni ‘naturales’ por más que descansen en la naturaleza milenaria y estén al alcance del depredador público” (10-11) Javier Rodríguez Pardo. *Vienen por el oro, vienen por todo* (2009)

mercado de los alimentos y la explotación de territorios para producir y exportar biocombustibles. Este escenario, como mencionamos anteriormente sobre Argentina, se articuló en el siglo XXI de la mano de los gobiernos progresistas sudamericanos bautizados como “nueva izquierda”, gobiernos con un discurso socialmente reivindicatorio y crítico del neoliberalismo, con una amplia representatividad popular. Podemos citar como ejemplo los gobiernos de Chávez en Venezuela, Correa en Ecuador, Néstor Kirchner y Cristina Fernández en Argentina, Lula da Silva en Brasil, Tabaré Vázquez o José Mujica en Uruguay¹⁹. En este sentido, los enfoques que analizan el (neo)extractivismo son problemáticos ya que asumen el riesgo de practicar una lectura reduccionista de complejos procesos sociales o de jugar involuntariamente un rol funcional a la derecha política detractora de algunos procesos socializadores que son estigmatizados como populistas. Es por esto que las críticas al desarrollo de la agroindustria han quedado tipificadas negativamente por los discursos partidarios de los gobiernos mencionados, desde cuyas perspectivas estos análisis son vistos como reaccionarios y atentan contra la constitución y dinámica de la transformación social. Lamentablemente, los últimos años han estado marcados por el retorno de gobiernos conservadores que, además de continuar con una constante actividad de neoextractivismo en América del Sur, han afectado las conquistas sociales anteriores y han ejercido un retroceso significativo en materia de derechos humanos. Por todas estas razones, el discurso crítico acerca de la agroindustria es (o fue), en parte, como señala Gabriela Massuh en su introducción a la compilación *Los límites del*

¹⁹ Para una descripción detallada de este proceso de expansión agroindustrial en Latinoamérica confróntese el libro de Maristella Svampa *Del cambio de época al fin de ciclo: gobiernos progresistas, extractivismo y movimientos sociales en América Latina* (2017) y la compilación editada por Gabriela Massuh *Renunciar al bien común: extractivismo y (pos)desarrollo en América Latina* (2012)

capitalismo: acumulación, crecimiento y huella ecológica (2011), de Elmar Altaver, un “discurso blindado” en Argentina (Massuh), una especie de tabú dentro de la agenda política y una suerte de elemento silenciado en los medios de comunicación y en las dinámicas de habla de las comunidades.

Walter Benjamin plantea en “El autor como productor” (1934) que debemos interrogarnos no acerca de cómo las condiciones de producción son representadas en los textos sino sobre cómo los mismos están en dichas condiciones en tanto técnica. Las poéticas de la catástrofe que analizo en el presente capítulo se sitúan en el complejo escenario de la agroindustria desde su plano formal y realizan una operación tropológica desde lo elidido. Si leemos de acuerdo a determinados tropos y figuras retóricas, las novelas argentinas que estudio aquí – *Distancia de rescate* (2014) de Samanta Schweblin y *Desmonte* (2015) de Gabriela Massuh – construyen un entramado textual que funciona en relación con la elipsis, con relatos que giran alrededor de espacios y problemas velados²⁰. Las narrativas del fin del mundo del capítulo anterior posibilitaban un determinado vistazo del presente como desfamiliarización a través de imaginaciones diferidas temporalmente; las ficciones de este capítulo practican un procedimiento alusivo sobre un estado de cosas como núcleo traumático que no es del todo enunciado o cuya enunciación se constituye de modo problemático. En este sentido, las poéticas de la catástrofe de estos textos realizan una exploración de la lengua como imposibilidad de decir, de dar cuenta de una situación

²⁰ Gramaticalmente, la elipsis es la supresión de uno o más elementos lingüísticos que son sobreentendidos en el contexto de la cláusula. En el orden del relato, la elipsis designa un mecanismo narrativo de omisión de episodios que afecta a la temporalidad y duración del discurso. Los límites conceptuales de esta figura son imprecisos y la misma puede cumplir distintas funciones. Para un análisis detallado de la elipsis en la literatura confróntese el *Diccionario de retórica y poética* (1985), de Helena Beristáin.

o forjar una palabra pública sobre determinadas circunstancias. Ese movimiento estratégico de las escrituras pone de manifiesto una contienda de discursos atravesados por intereses, políticas de comunicación y silenciamientos. La omisión en esa discusión comunicativa es la precariedad de comunidades que han quedado suspendidas en la naturalización de los discursos y la situación dramática de las condiciones de vida en nuestra contemporaneidad: poblaciones y conflictos que no tienen lugar en el marco de lo enunciable, transformaciones del medio ambiente que no son del todo visibilizadas. Las novelas que estudio intervienen formalmente en ese tejido ideológico del extractivismo, el agronegocio, el monocultivo, el despojo de territorios, los agroquímicos y el desalojo de comunidades. La figura retórica de la elipsis funciona de un modo progresivo, como un paulatino ir descubriendo lo que escapa a la simbolización narrativa: determinados significantes que operan como fondo punzante desde el silencio y la sugerencia y alteran el tejido interpretativo. Estas escrituras ponen en juego ese movimiento alusivo desde una dimensión ficcional de lo íntimo para leer entrecruzamientos del desastre del entorno con ámbitos domésticos fracturados. Las relaciones más íntimas y familiares son relatadas, entonces, desde su vulnerabilidad en relación con dinámicas y fenómenos de la agroindustria.

En este capítulo, por lo tanto, el lugar de lo íntimo en los textos articula una potencia de la escritura; sin embargo, no en el sentido que comúnmente se asigna a la intimidad en la literatura argentina contemporánea. Es decir, no se trata de textos inscritos en lo que Alberto Giordano llamó el “giro autobiográfico” (2008). No analizo escrituras del yo, autobiografías, memorias, crónicas ni tampoco, novelas autoficcionales. En su lugar, considero a lo íntimo como una determinada modulación de los espacios, voces y relaciones en los textos, y no desde un enfoque genérico y narrativo delimitado por el uso de la primera

persona. Me interesa la noción de lo íntimo en tanto umbral entre lo más interior de los personajes – el término latino *intimus*, justamente, designa ese valor superlativo de interior –, sus relaciones familiares y una exterioridad que modifica los vínculos y altera los límites de las subjetividades. Entiendo, entonces, lo íntimo no como una instancia interna privada en oposición con un exterior, sino como una figura paradójica que interpola los dos términos y que revela lo más exterior en el adentro y la intimidad en el afuera. En este sentido, el desastre funciona como una fisura que retrotrae las subjetividades al mismo tiempo que las excede y las inscribe fuera. El concepto psicoanalítico de “extimidad”, formulado por Lacan en el seminario *La ética del psicoanálisis* (1953) y desarrollado como eje central por Jacques Alain-Miller en el curso *Extimidad* (1985) es esclarecedor de esta dinámica y señala la fractura constitutiva de lo que consideramos íntimo. Según Jacques-Alain Miller el término extimidad “se construye sobre intimidad. No es su contrario, porque lo éxtimo es precisamente lo íntimo, incluso lo más íntimo –puesto que *intimus* ya es en latín un superlativo–. Esta palabra indica, sin embargo, que lo más íntimo está en el exterior, que es como un cuerpo extraño” (14). En este sentido, lo éxtimo es “lo que está más próximo, lo más interior, sin dejar de ser exterior” (13). Esta noción, afirma Miller, cumple un papel importante en la relación que se establece entre el paciente y el terapeuta –en la función “íntimante” del psicoanalista. En lo más íntimo, durante el análisis, el sujeto se descubre extraño, otro. La extimidad es el inconsciente.

El concepto de extimidad nos permite analizar en los textos de este capítulo una figuración elíptica de la agroindustria, como huella extraña casi invisible que atraviesa los espacios íntimos. En esa dimensión externa-interna irreductible, las novelas que abordo en construyen una escritura de las transformaciones del campo argentino como instancia límite

de la representación y plantean una lectura de los espacios familiares como algo radicalmente extraño que indica, como refiere Alain-Miller, que “en lo de uno, no se está en casa” (25).

A partir de esta forma paradójica de lo íntimo los textos problematizan las dimensiones de lo público, lo privado y lo social y ponen de manifiesto que no hay una separación y un funcionamiento independiente de estas esferas. Por el contrario, las novelas acentúan el indisociable entretejido de estas dimensiones y el modo en que los espacios íntimos son intervenidos por relaciones y formas de producción de la agroindustria. Históricamente, este tipo de conformación que entrecruza lo público y lo privado no es una condición dada, sino que fue producida a través de la progresiva disolución de lo político en el orden de lo social durante la Edad Moderna, como Hannah Arendt observó en *The Human Condition* (1958). En este sentido, según Arendt, la modernidad destruyó el antiguo orden griego que trazaba una división entre la esfera familiar como espacio privado –que para los griegos era un lugar prepolítico para las necesidades biológicas – y el orden propiamente político de la *Polis* como ámbito independiente de la praxis, el discurso y la libertad en oposición con lo doméstico. La constitución moderna de lo social – término que, según Arendt, los griegos no poseían – subsumió estas distinciones y, a la vez que borró la autonomía de un espacio familiar privado y diluyó el sentido griego de lo político, puso en ejercicio un gobierno del conjunto de la sociedad como familia gigantesca e instauró un modelo económico de lo público, haciendo entrar en los cálculos de la administración estatal a la vida misma en todas sus fases:

With the rise of society, that is, the rise of the "household" (*oikia*) or of economic activities to the public realm, housekeeping and all matters pertaining formerly to

the private sphere of the family have become a "collective" concern. In the modern world, the two realms indeed constantly flow into each other like waves in the never-resting stream of the life process itself. (33)

Since the rise of society, since the admission of household and housekeeping activities to the public realm, an irresistible tendency to grow, to devour the older realms of the political and private as well as the more recently established sphere of intimacy, has been one of the outstanding characteristics of the new realm. This constant growth . . . derives its strength from the fact that through society it is the life process itself which in one form or another has been channeled into the public realm. (45)

Entonces, según Hannah Arendt, la configuración de lo público en el auge de la sociedad moderna absorbió las otras esferas devorando la intimidad y puso a la vida misma –que para los griegos estaba separada en el orden biológico de lo doméstico – como proceso en sus cálculos de administración social. En este sentido, la formulación de sociedad que Arendt analiza presenta similitudes con el concepto foucaultiano de biopoder, en tanto los rasgos biológicos humanos pasan a formar parte de la estrategia general del poder. Las novelas de este capítulo, entonces, indagan en ámbitos íntimos y domésticos que están directamente implicados en las dinámicas sociales de la agroindustria. Lo íntimo, por otra parte, es considerado en los textos desde una perspectiva intersubjetiva, como relación entre los seres y con el entorno. Finalmente, estas narrativas del desastre íntimo se vinculan con escenarios generales de crisis tanto en el contexto social como en el ámbito de las relaciones humanas y la naturaleza. Las figuras de lo elíptico, lo invisible y silenciado ponen de manifiesto la complejidad para visualizar la crisis y la inabarcabilidad del cruce de lo

público, lo social y lo privado en el contexto de la agroindustria, enfatizando cómo esta reciente conformación de la tierra y la vida incide en las subjetividades y sus relaciones próximas a un grado tan profundo que es casi imposible de percibir. El modelo analítico de Hannah Arendt es conveniente para pensar los modos en que la administración de las empresas agroindustriales y sus prácticas se sitúan a una escala de la vida misma, absorbiendo lo público y lo privado y disponiendo de las comunidades como una gran familia.

Como observamos en el capítulo anterior “Intemperie y destrucción: narrativas del Fin en torno a la crisis de 2001”, la noción de crisis en nuestra contemporaneidad ha asumido un estatuto que contradice la significación habitual que se le da al término en tanto etapa de transición. A la crisis de 2001 en Argentina, se sumaron crisis sucesivas de los sistemas bancarios como la de los Estados Unidos con el estallido de las hipotecas y la burbuja financiera, que produjo en su onda expansiva la crisis global de 2008 y la quiebra de países europeos como Grecia y España. Por otro lado, la crisis ecológica ha cambiado los parámetros espaciotemporales a escala planetaria y nos interroga sobre la inadecuación de las formas de producción de la modernidad para nuestra supervivencia y la vida en la tierra. En este sentido, según Bruno Latour, sería más correcto hablar de una mutación, ya que la palabra crisis se presta al equívoco de la transitoriedad y, en cambio, asistimos hoy a una transformación irreversible de las condiciones de vida en el planeta²¹. Sin embargo, la máquina capitalista parece sobreponerse a todas estas instancias catastróficas y continúa

²¹ “Hablar de ‘crisis’ sería otra manera de tranquilizarse diciendo que ‘ya pasará’; que la crisis ‘muy pronto quedará atrás’. ¡Si tan sólo fuese una crisis! . . . De acuerdo con los especialistas habría que hablar más de una ‘mutación’: estábamos acostumbrados a un mundo; pasamos, mutamos a otro” (21). Latour, Bruno. *Cara a cara con el planeta: Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas* (2015)

funcionando como un monstruo autómatas que integra las rupturas y anomalías a sus mecanismos voraces: el capitalismo se nos presenta como un zombi mutante, una ameba escurridiza que puede vivir hasta en la inminencia de su ruina. Fredric Jameson y Slavoj Žižek se han referido a la idea de que resulta más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo. Las sucesivas crisis y catástrofes no terminan de aniquilar al sistema capitalista y este articula nuevas formas de gestión en el desastre. La crisis actual, como ya hemos mencionado, no es una situación intermedia, sino un estado de cosas en la consistencia del presente y la dimensión ontológica de nuestro tiempo.

La posibilidad del *default*, la eclosión social y la caída del gobierno sobrevuela el imaginario de cada diciembre argentino después del 2001. El país, en cierto modo, tuvo cambios políticos de gran importancia, pero nunca terminó de salir de la crisis, cuya sensación se terminó asimilando al paisaje de la “normalidad”. Esa asimilación ha comportado en parte la ceguera e indiferencia a las condiciones de precariedad del otro, el acostumbramiento a la desigualdad y la desvinculación con determinadas realidades. En este contexto de producción, las novelas de este segundo apartado no presentan una resolución o un después de la crisis, sino su prolongación hasta el grado de lo ininteligible y su incidencia en el ámbito profundo de la intimidad, como una cuerda silenciosa que tensa las relaciones. Las poéticas de la catástrofe que analizo están articuladas desde lo subjetivo como narrativas del desastre íntimo y el lugar desde donde se enuncian es la esfera familiar en tanto núcleo perturbado por el infortunio. En estos textos, la experiencia del desastre como instancia subjetiva pone en cuestión una política del cuerpo y de la voz en tanto posibilidades extremas de decir y dar cuenta en el plano narrativo de una crisis naturalizada

y del escenario silenciado de la transformación agroindustrial y su incidencia en la vida cotidiana.

En el presente capítulo analizo dos novelas que pueden conceptualizarse como escrituras íntimas del desastre sobre la agroindustria. Estas novelas son, como ya mencioné, *Distancia de rescate* (2014) de Samanta Schweblin y *Desmonte* (2015) de Gabriela Massuh. Si en la sección anterior examiné narrativas del fin del mundo, podríamos decir que los textos que considero ahora presentan el apocalipsis desde la perspectiva de la ruina personal, como disolución del yo y sus vínculos más cercanos. Estas novelas continúan en cierta medida la línea estética de algunas ficciones que tematizaron la crisis del 2001 desde el cruce de lo social, lo colectivo y lo personal, como *El grito* (2004) de Florencia Abbate y *La intemperie* (2008) de Gabriela Massuh, pero sus poéticas narrativas intervienen en el contexto de los territorios y comunidades afectados por la agroindustria y plantean una nueva representación de lo rural desde sus enfoques específicos.

La noción de desastre se vincula etimológicamente con la antigua creencia de que las estrellas ejercen una influencia sobre los sujetos. La palabra desastre, procedente del provenzal antiguo, significaba desgracia y tenía la connotación del infortunio producido por los astros. En un sentido lingüístico, el (des)astre opera como una sustracción, es una ausencia y quiere decir sin astro: la disolución de la estrella. Paradójicamente, en esta desintegración se hace sentir el astro como calamidad: es la mala estrella, la adversidad. Maurice Blanchot en *La escritura del desastre* (1980) sigue la textura esquivada, nunca presente, del desastre en tanto estatuto de una escritura imposible. Los textos que estudio en este capítulo se aproximan a esa inasibilidad fatal, sobre la que giran como una galaxia de fragmentos afectados. Por esto, las subjetividades de estas novelas ponen en cuestión el

desastre como herida existencial que rasga lo más íntimo y arrasa silenciosamente. Desde esta perspectiva, los textos piensan la salud y su resquebrajamiento como formas políticas de una escritura limítrofe y tácita del desastre agroindustrial: el cuerpo como superficie vulnerable atravesada por la locura, las mutaciones y el envenenamiento, el cuerpo intervenido por la transformación de los espacios y la contaminación de sus modos de subsistencia, la cotidianeidad como zona expuesta al contacto con agrotóxicos y desechos letales.

Por último, a través de los elementos mencionados, me interesa observar en estas ficciones cómo se produce un determinado espacio agroindustrial. Es decir, qué territorios y variables espaciales son puestas en juego por los textos y de qué modo la escritura de la catástrofe en una dimensión de la intimidad permite la figuración de cruces, intersecciones y lineamientos que hacen emerger desde lo silenciado una política narrativa del campo argentino como problemática presente. Es necesario señalar que los textos estudiados en este capítulo no responden a un mismo régimen ficcional y que, por lo tanto, voy a considerar sus especificidades estéticas como diferentes estrategias escriturales que intervienen en el imaginario de la agroindustria. Finalmente, me interesa analizar cómo estas novelas introducen enunciaciones focalizadas en mujeres, niños y adolescentes para articular miradas laterales sobre ciertas dinámicas de la comunicación y los discursos de la esfera pública.

2.2. *Distancia de rescate*: lo invisible o el inefable hilo del veneno

Yo mismo le saqué los piolines y el papel, porque mamá y tío Carlos tenían que abrir un paquete chico donde venía la lata del veneno, y de entrada ya nos anunciaron que eso no se tocaba y que más de cuatro habían muerto retorciéndose por tocar la lata.

Julio Cortázar. “Los venenos”

—Esto pasa adentro —dijo, señalando el secacapas o, quizás, un horizonte imaginario que yo todavía no podía ver—, adentro, bien en el campo. Había un pueblo ahí, un pueblo minero, ¿entiende?

Samanta Schweblin. “Bajo tierra”

¿Por qué sigue entonces el relato?
Porque todavía no estás dándote cuenta. Todavía tenés que entender.

Samanta Schweblin. *Distancia de rescate*

¿Cómo construir el relato de una intoxicación irremediable y letal? ¿De qué modo el veneno se inmiscuye en lo más íntimo de las vidas domésticas y enferma a los seres amados? ¿Cómo se modifica el vínculo madre-hijo ante el peligro desconocido de suelos y objetos contaminados? ¿Qué sistema de rumores, silencios y sobreentendidos entretejen la narración de este envenenamiento del que no se habla? ¿Con qué operaciones textuales conformar una escritura del campo argentino en el siglo XXI como terreno enfermo y, a la vez, agente de enfermedad?

La novela *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin (Buenos Aires, 2014) indaga en estas problemáticas desde una trama con múltiples ángulos, por lo que resulta difícil resumirla en un argumento lineal, pero podemos precisar que el texto cuenta el

envenenamiento de una madre y su hija durante una estancia en un pueblo rural de Argentina. Por “distancia de rescate” la novela entiende el tiempo necesario que a una madre le lleva abarcar el espacio que la separa de su hija para protegerla de un peligro o salvarla de un accidente. En esta propuesta de lectura, me interesa observar los modos en que la poética narrativa de la novela funciona como un relato envenenado y constituye una política de escritura sobre el problema de los agrotóxicos desde una dimensión íntima del desastre. Me interesa analizar los procedimientos y mecanismos que el texto pone en juego para representar lo rural en el contexto argentino del nuevo siglo y cómo introduce modificaciones y desplazamientos en dicha representación.

Samanta Schweblin (1978) se ha destacado como cuentista en la literatura argentina contemporánea. Ha publicado los volúmenes *El núcleo del disturbio* (2002), *Pájaros en la boca* (2009) y *Siete casas vacías* (2015), por los que ha sido distinguida con numerosos premios, como el Casa de las Américas 2008 o el francés Juan Rulfo en 2012. La escritora, becada por diferentes instituciones, ha vivido en México, Chile, Italia y Alemania, donde reside actualmente. *Distancia de rescate* es su primera novela y continúa con la línea estética de extrañamiento y ambientes oníricos de sus relatos. Los textos de Schweblin se caracterizan por presentar atmósferas anómalas e inquietantes y, al mismo tiempo, cotidianas. Este aspecto emparenta su figuración de lo fantástico con el estilo de escritores como Julio Cortázar y Franz Kafka. Varios de sus relatos –fundamentalmente en *Pájaros en la boca*– abordan situaciones domésticas vinculadas a la maternidad y los niños desde tramas perturbadoras. *Distancia de rescate* continúa en cierta manera esa línea temática de algunos de sus cuentos.

La poética narrativa de la novela *Distancia de rescate* piensa, al mismo tiempo que efectúa, la escritura de un relato de los agrotóxicos. El proceso de elaboración del relato se conecta implícitamente con lo que se narra y es, en cierto modo, puesto en escena. El texto está construido a través de un continuo contrapunto de voces en tiempo presente que muestra diferentes espacios y temporalidades. Las historias narradas se intercalan fragmentariamente, pero parecen acontecer en forma simultánea a la enunciación y en cada vuelta de historia se iluminan aspectos que hacen avanzar el relato y nos van acercando a un enigma que el texto rodea. Aunque la trama se desarrolla a través del diálogo, la voz narradora que modula la enunciación es la de la protagonista Amanda. Ella debe descubrir e interpretar en el discurso ciertos rastros que son de gran importancia para su estado actual: Amanda está postrada en una sala de emergencias al borde de la muerte. Un niño llamado David acompaña a la protagonista durante ese proceso agónico. La voz del niño realiza preguntas y orienta la atención de Amanda hacia determinados elementos dentro del relato. El diálogo crepuscular entre David y Amanda es el lugar de enunciación del texto y funciona como marco a partir del cual se rememoran eventos, mediados por diálogos anteriores que intervienen en tiempo presente, provocando un efecto de visión, como si esos eventos estuvieran siendo experimentados en ese momento. Carla, la madre de David, es la voz principal que dialoga con Amanda en el plano narrativo de esos recuerdos vívidos. A través de la interacción entre Carla y Amanda el texto nos muestra determinados sucesos de la trama en un nivel intradieгético, mientras que la instancia entre David y Amanda es un espacio de indagación, interpretación y selección de los detalles relevantes de esas narraciones.

Distancia de rescate emplea diversas estéticas de la representación para relatar la fábula del envenenamiento de la protagonista y su hija. En primera instancia, el texto utiliza giros y tópicos vinculados al terror y lo fantástico. Amanda, una madre joven, y su pequeña hija Nina, llegan a un pueblo rural donde hay algo indefinidamente amenazante, como en los relatos clásicos de pueblos fantasmas o embrujados. La casa de alquiler temporario donde se alojan estos personajes da la sensación de no ser un resguardo seguro. Carla, una vecina del lugar, es atractiva y seductora, pero tiene actitudes perturbadas y revela datos sombríos sobre sí misma y el pueblo. Niños *freaks*, con deformidades y comportamientos inquietantes, como David, el hijo de Carla, aparecen en determinadas situaciones. Una especie de adivina realiza extrañas prácticas de transmigración de almas con niños enfermos, en un lugar misterioso que llaman la Casa Verde. Un mal terrible y desconocido se cierne sobre la vida de la madre y su hija. Los personajes intentan huir del pueblo, pero no logran escapar, víctimas de una afección que invade sus cuerpos. Finalmente, la mujer protagonista se encuentra convaleciente en una pequeña sala de auxilios del lugar donde el extraño hijo de Carla la interroga.

Pero esta atmósfera de horror está entremezclada con otros registros y el texto admite una lectura en clave realista de algunos sucesos: el mal que atraviesa la narración es el envenenamiento de Amanda y su hija Nina con agrotóxicos en los campos de Sotomayor, donde trabaja Carla. Los niños monstruosos son también víctimas de intoxicaciones, niños envenenados o que nacen con deformaciones porque la madre tuvo contacto con algún agente contaminado. Estas circunstancias no son enunciadas desde un comienzo y en forma directa, sino que el discurso narrativo las descubre poco a poco en el tejido onírico del texto y alude a su materialidad a través de detalles que acentúan esa

dimensión subrepticamente. Mediante esa ambigüedad de la representación, la novela genera un ambiente ominoso en el que subyace la dimensión realista del campo agroindustrial, sus desechos y efectos en la salud como un problema silenciado que la comunidad enmascara. Elsa Drucaroff en *Los prisioneros de la torre* (2011) ha llamado a este estilo híbrido de Samanta Schweblin “realismo agujereado” o “no realismo con grietas realistas” (203). Es interesante que las formas de representación de la novela son puestas en escena por las voces de los personajes y el texto las discute y evalúa desde la perspectiva de David, el niño con el que Amanda rememora diálogos y sucesos durante su agonía. Los personajes encarnan distintos modos de relatar el desastre y en esos modos el texto implícitamente explora políticas de escritura de lo rural. La novela mantiene la tensión entre estos modos y permite leer los matices de las diferentes perspectivas con sus implicaciones. El relato de Carla, por ejemplo, es el que contiene más elementos sobrenaturales y su narración proliferante parece no tener fin. Las oscuras anécdotas de Carla están marcadas, en este sentido, por formas de la cultura popular sobre lo rural y ejercen una fascinación mórbida en Amanda. A través de la conversación de la protagonista con Carla, el texto presenta el pasado inmediato de Amanda y Nina en el pueblo; pero, además, el discurso directo de Carla introduce analepsis externas que nos dan a conocer parte de la historia anterior del lugar, como la intoxicación de David y la transmigración de su espíritu en la Casa Verde, la relación de Omar, el marido de Carla, con los caballos y la muerte de su padrillo prestado por beber agua contaminada del riachuelo, o las extrañas conductas de David con los animales envenenados a los que entierra en el jardín de su casa. La modalidad que adopta el discurso directo de Carla con Amanda es la confidencia y el marco comunicativo es el ámbito doméstico, con Amanda al cuidado de su hija Nina en un nuevo espacio. La voz de David es una instancia valorativa de los relatos de Carla y las

descripciones de Amanda, desde el punto de vista de la inminencia de la muerte de esta última y la urgencia por encontrar informaciones que posibiliten a la protagonista entender su estado actual.

Entonces, la mayoría de los sucesos son dispuestos en el texto en una escala intradiegética a partir del diálogo final entre Amanda y David. Desde esa composición dialógica, la novela indaga en un tejido de elipsis, silencios y detalles que es preciso descifrar. El contrapunto de dos voces, una que expone sus rememoraciones y otra que interviene profundizando ese discurso, se asemeja por momentos a la estructura de una sesión psicoanalítica. David podría interpretarse como una especie de terapeuta dentro del texto que busca encontrar y visibilizar aspectos inscritos en la experiencia de Amanda en un nivel profundo: elementos aparentemente no significativos que revelan una dimensión silenciada. En este sentido, el texto nos va revelando huellas de un enigma inmanente, como si fuera un inconsciente que pulsa mudamente el lenguaje de la novela y el diálogo entre David y Amanda adquiere un valor terapéutico. Esta pesquisa se establece desde el cuerpo enfermo de la protagonista, para acceder a un fondo silenciado del relato. El significante “gusanos” estructura en primer término el diálogo narrativo entre Amanda y David, planteado como una búsqueda del momento exacto en que estos nacen en el cuerpo.

Son como gusanos.

¿Qué tipo de gusanos?

Como gusanos en todas partes.

El chico es el que habla, me dice las palabras al oído. Yo soy la que pregunta.

¿Gusanos en el cuerpo?

Sí, en el cuerpo.

¿Gusanos de tierra?

No, otro tipo de gusanos.

Está oscuro y no puedo ver. Las sábanas son ásperas, se pliegan debajo de mi cuerpo. No me puedo mover, digo.

Por los gusanos. Hay que ser paciente y esperar. Y mientras se espera hay que encontrar el punto exacto en el que nacen los gusanos.

¿Por qué?

Porque es importante, es muy importante para todos. (11)

Este breve diálogo sobre una afección del cuerpo es la secuencia narrativa inicial de la novela y el enunciado “son como gusanos” es la primera unidad de esa inscripción. El relato, entonces, comienza como un discurso agusanado, la escritura es puesta en movimiento por estos gusanos del cuerpo. La figura de David es la voz que abre el texto en cursivas y Amanda interviene en el diálogo y puntualiza descripciones desde su función narradora, pero su perspectiva está condicionada por los requerimientos del niño que exigen buscar el punto de nacimiento de los gusanos. A su vez, las sensaciones confusas de Amanda modulan el ritmo narrativo de la novela. De este modo, la representación se va construyendo como una lectura del cuerpo envenenado y la diégesis es un relato infectado que sigue en presente los vaivenes de la intoxicación y cuyo destino último es extinguirse en el silencio de la muerte. “Se sienten un poco mejor, pero es un efecto que va y viene” (104), le dice David a Amanda. La escritura está atravesada por estos estados de enfermedad intermitente. De esa manera funciona, también, la distancia de rescate, como una amenaza oscilante en la cotidianeidad. El hilo de la distancia de rescate es el hilo de protección de la madre con su hija, un hilo invisible que se va tensando hasta romperse y

cuyo momento de desastre escapa a la atención de la protagonista, como le sucedió también a Carla con David, un estallido silencioso que se disemina a espaldas de los personajes. Ese hilo tenso es, además, el hilo del relato y el hilo de la vida. Finalmente, el hilo roto es el hilo de nuestra relación con la naturaleza y los demás seres. David es el niño enfermizo que ha sobrevivido a la intoxicación y mira desde el desapego las formas del mundo y el flujo de los relatos. Es interesante la figura de David desde su posición de testigo. David asume una demanda colectiva y afectiva, que se manifiesta ya al comienzo de la novela cuando responde a la protagonista *“Porque es importante, muy importante para todos”*. Para David, es importante entender y hacer entender determinados significantes para poder materializar y hacer visible el desastre. David desarrolla, en este sentido, una ética del relato: *“Eso no es lo importante”* repite el personaje a lo largo de la novela, poniendo énfasis en una economía narrativa. Su modo se contrapone a la multiplicación de relatos de Carla. *“Esas son historias de mi madre. Ni vos ni yo tenemos tiempo para eso”* (42), advierte el niño a la protagonista, porque en las historias misteriosas y sobrenaturales de Carla subyace una negación de la catástrofe real del campo y de la posibilidad de realizar un cambio al respecto. El niño especifica la perspectiva ingenua y prejuiciosa de su madre hacia el final de la novela:

Carla cree que todo esto está relacionado con los chicos de la sala de espera, con la muerte de los caballos, el perro y los patos, y con el hijo que ya no es su hijo pero sigue viviendo en su casa. Carla cree que todo es culpa suya, que cambiándose esa tarde de un cuerpo a otro cuerpo ha cambiado algo más. Algo pequeño e invisible, que lo ha ido arruinando todo (109-110).

La escritura del desastre de la novela de Schweblin plantea una tensión temporal entre narración y muerte que incide en los mecanismos de producción de la ficción. El texto está atravesado por la progresiva disolución de la vida de la protagonista y su puesta en discurso. En “El narrador” (1936) Walter Benjamin señala la relación que existe entre relato y muerte, que en el pasado funcionaba como un marco de autoridad para la circulación de la palabra en tanto discurso del moribundo. Si experiencia y narración se hallaban fusionadas en el pasado, el lecho mortuario, según Benjamin, fue el reducto final del narrador ante el avance de la modernidad y la privatización de la experiencia. *Distancia de rescate* es enunciada desde esa instancia, en tanto novela del envenenamiento y la muerte: el texto busca dar una significación a la muerte insensata de la protagonista, y escudriña obsesivamente los elementos del mundo narrativo, presentando los hechos según distintos enfoques y modos de narrar que son inquiridos desde la condición última de lo que está agonizando.²² En este sentido, el personaje de David encarna una función moduladora sobre el ritmo y la duración del material narrado a partir de la muerte inminente de Amanda. Es singular que David, que representa la infancia –un tipo de infancia, marcada por la enfermedad– sea el personaje más consciente de la materialidad de la muerte. David, como ya mencionamos, realiza valoraciones de los enunciados de Amanda y se constituye en una especie de investigador de los detalles y Amanda es productora y lectora de su discurso a

²² En la literatura latinoamericana contemporánea, existe una tradición de novelas que reflexionan sobre la muerte en tanto instancia narrativa, como *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971) de José María Arguedas o *Crónica de una muerte anunciada* (1981) de Gabriel García Márquez, por ejemplo. Lois Parkinson Zamora en *Writing the Apocalypse: Historical Vision in Contemporary U.S. and Latin American Fiction* (1989) analiza el modo en que estos textos sobre la muerte funcionan como lectura del tiempo histórico.

través de las interrogaciones de David. La relación entre tiempo y relato es doble y, por momentos, contradictoria, ya que el niño acentúa la urgencia de avanzar en la narración frente a la muerte próxima de la protagonista, repitiendo “eso no es importante”; pero, por otra parte, David solicita detenerse en determinados elementos aparentemente no significativos pero cargados con la pulsión de muerte que atraviesa el relato. En este sentido, el texto piensa los detalles descriptivos como un sistema esquivo de lo silenciado, donde pueden leerse restos del mal que aqueja a la protagonista y la comunidad.

Desde este enfoque, la novela de Samanta Schweblin realiza un trabajo sobre las imágenes descriptivas y su visualización. Hay una especie de exceso en los objetos que no es posible situar del todo pero que retorna insistentemente desde la perspectiva de la muerte próxima y la pesquisa de sus signos en la narración. Las imágenes dicen algo más, trafican otros sentidos como una huella invisible y los objetos están levemente desfasados. En esa dimensión de lo inasible el texto practica una política ficcional sobre la transformación del ámbito rural y su incidencia en la intimidad y los vínculos familiares. Las familias son habladas a través de sus silencios y en la fatalidad inaprensible de los gestos cotidianos. Esa escritura de elementos descriptivos que resisten irreductibles una interpretación consensuada dentro del marco narrativo pone en escena la dinámica de un afuera elidido, manifiesta el mecanismo silencioso del desastre y la omnipresencia del veneno como una dimensión “fuera de cuadro”. En este sentido, el texto funciona de un modo que recuerda la definición de Michel Foucault en *El pensamiento del afuera* (1966): “la ficción consiste no en hacer ver lo invisible sino en hacer ver hasta qué punto es invisible la invisibilidad de lo invisible” (27-28).

De este modo podemos leer el sueño que tiene Amanda en la casa nueva, al que David le da gran importancia, pero cuyo sentido subterráneo del desastre queda suspendido. Sin embargo, una lata de arvejas se acentúa como objeto punzante en el marco descriptivo de la narración. En el sueño, Amanda busca de noche a su hija en el dormitorio, pero la encuentra en la cocina junto con su marido, el cual no está con la madre y su hija en la casa, pero aparece en el ámbito onírico. El marido de Amanda le dice que su hija tiene algo para decirle:

–No soy Nina –dice Nina . . .

–Decile a tu madre por qué no sos Nina –dice mi marido

–Es un experimento, señora Amanda –dice y empuja hacia mí una lata.

Mi marido toma la lata y la gira, para que yo pueda ver la etiqueta. Es una lata de arvejas de una marca que no compro, que nunca compraría. Más grande que las nuestras, de un tipo de arveja mucho más duro, rústico y económico. Un producto que jamás elegiría para alimentar a mi familia y que Nina no pudo haber sacado de nuestras alacenas. Sobre la mesa, a esa hora de la madrugada, la lata tiene una presencia alarmante. (55)

En este fragmento del sueño de Amanda se entremezcla el miedo de la protagonista por su hija, luego de las historias de Carla sobre la trasmigración de espíritus en la Casa Verde (“No soy Nina”), con la “presencia alarmante” de la lata de arvejas. Amanda no realiza ninguna inferencia directa respecto a la toxicidad de los alimentos en la comunidad, pero la lata es un objeto inquietante y la protagonista acentúa una diferencia en el mercado de los alimentos entre productos económicos que “nunca compraría” para su familia. Como contraparte de esta lata de arvejas poco confiable, de manufactura industrial, podemos leer

la representación elíptica de la comida sana en la feria del pueblo a la cual Amanda va con su hija: “Son siete puestos improvisados sobre tablas y caballetes, o en lonas sobre el piso. Pero es buena comida, de las quintas o producción artesanal. Compramos frutas, verduras y miel” (40).

En la relación entre estas descripciones podemos observar cómo desde lo tácito se conforma una lectura del desastre del campo que incide en lo más íntimo y que queda fuera del marco de interpretación de los personajes, poniendo de relieve, como decía Foucault, “hasta qué punto es invisible la invisibilidad de lo invisible”. Esos alimentos de la feria están ya intervenidos genéticamente desde las semillas y a través del uso de herbicidas y químicos para su desarrollo. La mayoría de los niños del pueblo están enfermos o nacen con deformaciones; sin embargo, la voz narrativa describe esa “producción artesanal” en términos de confiabilidad y salud. Por eso David insiste en la lectura de detalles aparentemente insignificantes. Esta dimensión silenciosa del desastre modifica la “distancia de rescate” de la madre con su hija, porque su inminencia se sitúa fuera de los cálculos y permanece inasible: el peligro mudo es cotidiano, está en el pasto, en los objetos de uso diario, en los alimentos más saludables, en el agua que bebemos, en los ríos y en nuestros pequeños gestos inconscientes y baladíes como llevarse las manos a la cara o tocarse el pantalón mojado con “rocío”. Todo esto ya forma parte del proceso de producción de la agroindustria en el ambiente de la novela.

La inadecuación de la distancia de rescate con la nueva textura de la realidad rural se ve, por ejemplo, cuando la protagonista explora el terreno para adelantarse a cualquier eventualidad del campo que pueda lastimar a su hija: las culebras, las alimañas, los insectos ponzoñosos, las zanjas. “Antes tengo que saber qué rodea la casa” (89), dice Amanda. Pero

en ese ir por delante de lo que podría ocurrir se escapa lo importante, le señala David. La dimensión del peligro ha cambiado y el desastre se sustrae a su experiencia presente. La distancia de rescate de la madre con su hija falla una y otra vez porque la amenaza no forma parte de un horizonte posible de los personajes, sino que está afuera-adentro, en el tejido elíptico del texto, como una borradura que hace estallar los espacios familiares. De este modo, el cuerpo de los personajes está atravesado por esa dinámica de lo invisible y sus gestos se cargan de una vulnerabilidad desconocida, llenos de vacilaciones silenciosas y pasos en falso. El cuerpo infantil de Nina está expuesto a la interacción con los residuos y venenos que escapan a los cálculos de la distancia de rescate de su madre, burlando los cuidados en términos de cercanía-lejanía. Amanda está sentada a diez centímetros de su hija en el momento del envenenamiento y Carla estaba a un metro de David cuando él se chupó los dedos con agua del riachuelo. Entonces, el contacto con la naturaleza se ha convertido en una instancia de peligro que asume derroteros no previsibles. En este sentido, el misterio del relato de horror se cifra en los detalles aparentemente inútiles, pero que subvierten los significados estipulados sobre determinados objetos. Así, el rocío del pasto en el que Amanda y Nina se sientan a esperar a Carla, en la entrada de las oficinas administrativas de las fincas de Sotomayor, no es rocío, sino residuos tóxicos derramados accidentalmente por unos bidones que son descargados de un camión en ese momento: ese es el punto exacto que busca David, el comienzo de los gusanos en el cuerpo. Pero Amanda piensa que ella y su hija solamente se han sentado en el pasto y se han mojado los pantalones con rocío.

Escucho que un camión se detiene. Los dos hombres que tomaban mate se ponen guantes largos, de plástico, y salen. . . . Carla dice que va a dejar unos papeles . . .

que la esperemos afuera. Y entonces hay un ruido. Algo se cae, algo plástico y pesado, que sin embargo no se rompe. Dejamos a Carla y salimos. Afuera los hombres bajan bidones . . . Nina se sienta en el pasto, cerca del camión. (62)

Ante todo, la significación de estos detalles (los guantes, el camión, el ruido, los bidones, el pasto), permanece vedada para Amanda incluso en el retorno a la narración de los hechos con David. Es como si los personajes estuvieran hechizados por una invisibilidad de las conformaciones agroindustriales y sus elementos. Amanda describe a los hombres “amables” con los bidones que “sonríen cuando pasan junto a nosotras” (75). Dentro de esta construcción sigilosa de espacios, objetos y personajes, el pasto y los campos de soja son figuras penetrantes del mundo narrativo, que se mencionan como al pasar, pero en las cuales resuena un exterior ominoso e incognoscible. En *The Object Stares Back: On the Nature of Seeing* (1996) James Elkins habla de la mirada de los objetos: “Every object sees us; there are eyes growing on everything” (51). Según Elkins, nos relacionamos con el entorno de una manera que las cosas adquieren una especie de agencia especular, como si fueran depositarias de una latencia de nuestro deseo, aguardando el momento de su uso: “The knife sees me: it gleams from the tabletop and says, ‘Pick me up’. As in *Alice in Wonderland*, food seems to speak. . . . Objects look incomplete or inviting; they seem to be waiting for us to notice them” (72). De este modo, ver es ser visto y todo lo que miramos se parece a un ojo que nos devuelve la mirada. Pero estamos rodeados de objetos que no llegamos a percibir y que, como apariciones, nos envuelven con millones de ojos.

Los ambientes y objetos de *Distancia de rescate* adquieren ese estatuto fantasmal de existencia silenciosa que observa a los personajes. Los escenarios rurales con sus dinámicas domésticas y las relaciones íntimas se contagian de una atmósfera *uncanny* que

convierte a lo íntimo y familiar en algo extraño, observado por potencias inaprensibles. La naturaleza emerge en el texto, entonces, como un territorio infectado y agente de enfermedad. Desde esta perspectiva, la soja es mencionada siempre como un elemento siniestro que penetra los espacios y asedia el mundo narrativo, poniendo énfasis subrepticamente en la problemática del monocultivo: “Hacia este lado las casas tienen mucho más terreno. Algunas hasta tienen sembrados, los lotes alargados se extienden hacia el fondo hasta media hectárea, unos pocos con trigos o girasoles, casi todos con soja” (45). La novela describe campos de soja que se agitan levemente con el viento, enmarcados en cielos nubosos que sugieren oscuros presagios. En determinados momentos, el texto personifica a la soja y acentúa, a través de la prosopopeya, su carácter inquietante, como cuando Amanda, tendida en el pasto de los campos de Sotomayor por efecto del veneno, parece sentir que la soja contempla la escena: “La soja se inclina hacia nosotras” (84). Además, el texto pone de relieve el carácter nocivo del monocultivo de la soja transgénica a través del contraste con territorios áridos, que conforman el correlato de este tipo de agricultura predominante en el pueblo. Esto se lee claramente en una breve descripción hacia el final de la novela, cuando el marido de Amanda llega al pueblo y camina por los campos con el padre de David: “Más allá la soja se ve verde y brillante bajo las nubes oscuras. Pero la tierra que pisan, desde el camino de entrada hasta el riachuelo, está seca y dura” (122).

Este procedimiento de la novela de Schweblin que opera desde la alusión y la sugerencia y revela el entramado siniestramente invisible de los ambientes y la imposibilidad de una percepción directa del desastre, es un signo en el texto de las formas en que las actividades agroindustriales y la comunidad se implican. Esa nueva construcción

social del campo argentino absorbe, como diría Arendt, los espacios domésticos y funciona engañosamente como una administración familiar gigantesca que involucra la totalidad de la vida. Por esto, las relaciones filiales tienen gran importancia en la novela: es la familia disfuncional de la agroindustria. Las dimensiones de lo social y lo privado se entremezclan y nos enteramos de las actividades de los campos de Sotomayor y el uso de agrotóxicos a través de las interacciones sociales y relaciones intersubjetivas de los personajes. En este sentido, es importante el lugar que ocupan los enfermos y la muerte en esa administración doméstica de la agroindustria. Hay una racionalidad social en el pueblo que se impone sobre los cuerpos enfermos, los distribuye en determinados espacios y tiempos y se vincula con la delimitación discursiva de la comunidad para referirse a ellos, como hemos observado en los relatos de Carla sobre su hijo enfermo.

Amanda se cruza en diversas oportunidades con seres que han sufrido las consecuencias del desastre agroindustrial, como una niña con la cabeza gigante o un perro con tres patas. Cuando la protagonista y su hija intentan escapar en automóvil, antes de perder la conciencia, ven una fila de treinta y tres niños cruzando la ruta a la madrugada. David le explica a Amanda que esos son los chicos enfermos del pueblo, entre los que se encuentra él, y que los llevan a la sala de emergencia donde los dejan aislados hasta la noche: “*Es difícil cuidar de nosotros en las casas, algunos padres ni siquiera saben cómo hacerlo*” (107), le dice David. Son niños con deformaciones, sin pestañas, con la piel escamosa: los *freaks* del pueblo que nadie quiere ver. Hay un consenso comunal, entonces, para apartar a los afectados por las actividades nocivas agroindustriales y funciona desde una estructura familiar de padres e hijos. Amanda pertenece ahora a ese grupo de seres separados y aguarda su muerte en una cama en la misma residencia donde los niños son

aislados de la mirada de sus padres. David llama a este lugar la “sala de espera”. El pueblo y la agroindustria regulan los cuerpos y los discursos para ocultar la contaminación y preservar a los sanos desde una lógica doméstica. El diálogo envenenado de David y Amanda, en contraposición, articula el punto de vista de los desplazados como comunidad latente en los intersticios.

En un determinado momento David hace que Amanda se levante, camine por la sala, entre en una habitación y abra los ojos para percibir dónde se encuentra. David le muestra en las paredes, entonces, dibujos de los enfermos. Amanda piensa que está en una guardería o un jardín de infantes. Este es el lugar donde los niños intoxicados del pueblo permanecen encerrados durante el día, con las puertas de salida aseguradas. Los dibujos son retratos de los niños con animales envenenados, deformes: “*Acá estoy yo con los patos, el perro y los caballos, este es mi dibujo*” (77), le muestra David a Amanda. David debe insistir para que Amanda se concentre y mantenga la percepción de ese tiempo-espacio presente. Interrumpir el relato para observar la consistencia esquiva del presente implica para Amanda enfrentarse con la irreductibilidad de su muerte. En efecto, David le hace saber a Amanda que ya han estado en la misma habitación viendo los dibujos y sosteniendo el mismo diálogo en otras oportunidades. Aunque ella no lo recuerde, esa es la cuarta vez. Le pide a Amanda, entonces, que se concentre para no repetir nuevamente el proceso. De alguna manera, la multiplicación circular del relato funciona en el texto como aplazamiento de la muerte para Amanda. David lee los relatos desde una economía específica basada en descifrar los signos del envenenamiento y tomar conciencia de la muerte. Ponerle fin a la narración envenenada, para Amanda, es darle un final a la vida. David cumple la función mediadora de entregar al personaje la “conciencia” de la muerte, lo que David llama

“empujar hacia adelante”: ese es su don y equivale también a cerrar el relato. El niño ha estado haciendo esto con los animales del pueblo, él es como un puente entre los seres intoxicados y la muerte.

Estoy tan cansada. ¿Qué es lo importante, David? Necesito que lo digas, porque el calvario se acaba, ¿no? Necesito que lo digas y después quiero que siga el silencio.

Ahora voy a empujarte. Yo empujo a los patos, empujo al perro del señor Geser, a los caballos. (115)

Entender, darse cuenta de lo importante, para Amanda es terminar la narración y morir: la verdad del texto, finalmente, subyace más allá de sus límites, en el silencio de la muerte. El estancamiento de la protagonista en las vueltas del relato y la continua visualización de Carla y sus historias son un modo de sostener el hilo vital, que es el mismo hilo de la distancia de rescate. Amanda se aferra a decir todos los detalles, a desviarse en múltiples tramas para no tener que morir, quiere extender todos los hilos narrativos: “*Esto no es importante. Ya sé David, pero igual vas a escucharlo todo*” (98). Sin embargo, la protagonista se va agotando y el hilo narrativo se tensa en el “nudo” del relato que ha guiado David y se deshace inmediatamente en la escena final del desenlace, por lo que ya no hay forma de aplazar el momento de la muerte, que equivale al silencio, a cortar el hilo.

Te toco las manos, acá estoy.

Y ahora el hilo, el hilo de la distancia de rescate.

Sí.

Es como si atara el estómago desde afuera. Lo aprieta.

No te asustes.

Lo ahorca, David.

Va a cortarse.

No, eso no puede ser. Eso no puede pasar con el hilo, porque yo soy la madre de Nina y Nina es mi hija. . . .

¿Me estoy muriendo?

Sí. Quedan segundos, pero todavía podrías entender lo importante. Voy a empujarte hacia adelante para que puedas escuchar a mi padre. . . .

Algo se desprende.

El hilo. (117)

Entonces, David “empuja hacia adelante” a Amanda –al relato– y tiene lugar la escena final, representada desde la perspectiva de lo último que se atestigua antes de morir. Amanda visualiza un encuentro entre su marido y Omar, el padre de David, un tiempo después de los hechos narrados y de su propia muerte, como si fuera una prolepsis del texto otorgada a la protagonista a través de los ojos del niño: Amanda puede ver un momento a su marido en el reflejo de los ojos de David, pero su esposo no se percata de este fenómeno sobrenatural. Los maridos han estado relativamente ausentes del mundo narrativo de la novela, centrado principalmente en las figuras de Amanda, Carla, sus maternidades desbaratadas y sus hijos vulnerables. La representación que el texto construye de estos personajes en el final es de confusión, impotencia y desconocimiento. Son personajes menoscabados en su masculinidad, que no saben qué hacer con sus hijos, a quienes se les escapa la causa de los hechos, imposibilitados de actuar en respuesta a la muerte y la enfermedad de los seres queridos, en una posición relativamente ajena a los sucesos. Ambos desconocen la transmigración que la bruja de la casa verde realizó con David y Nina que,

nos enteramos al final, ha sobrevivido y presenta un carácter extraño similar al de David. Ambos maridos son personajes solos que deben lidiar con sus hijos extraños: Amanda murió y Carla se fue del pueblo. Entonces, Omar –el padre de David– intenta compartir modestamente la desolación del campo fumigado y desertificado por la soja, donde no se siente ningún tipo de ruido de vida y donde en el pasado pastaron sus caballos, pero el intento es inútil ante la distancia desentendida del marido de Amanda, porque el hilo roto de la distancia de rescate es también la indiferencia al espacio y la voz ajena y la dificultad de empatizar con el otro. A través del marido de la protagonista el texto pone de relieve la imposibilidad que el hombre de ciudad tiene de captar la nueva trama del campo argentino y la novela cierra su relato con este planteo. Luego de un altercado porque David se ha metido al asiento trasero de su auto, el marido de Amanda se va del lugar molesto. El texto presenta, entonces, una última descripción del pueblo que señala todo lo que el personaje apresurado de la ciudad no ve: los signos del mal agroindustrial, la pauperización de las comunidades, interminables plantaciones de soja, los campos secos y sin ganado, el cordón de villas a medida que se aproxima la ciudad, el pueblo enfermo.

Sólo entonces mi marido enciende el motor, baja la lomada y toma el camino de ripio. Siente que ya perdió demasiado tiempo. No se detiene en el pueblo. No mira hacia atrás. No ve los campos de soja, los riachuelos entretejiendo las tierras secas, los kilómetros de campo abierto sin ganado, las villas y las fábricas, llegando a la ciudad. . . . No ve lo importante: el hilo finalmente suelto, como una mecha encendida en algún lugar; la plaga inmóvil a punto de irritarse. (124)

2.3. Políticas del *Desmonte*: literatura, agroindustria y comunidades marginadas

La escritura de nuestros días, atomizada en partículas ínfimas, también renuncia a encontrar un sentido totalizador. No como resultado de un proceso sino como parte de una teatralidad que precede al texto. Más que una claudicación se parece a la endogamia. No se desiste de la literatura en sí, sino a que esta pueda abarcar una realidad que esté más allá de la reducida óptica del sujeto.

Gabriela Massuh. *Desmonte*

Su actividad mental es continua, apasionada, versátil y del todo insignificante. Abunda en inservibles analogías y en ociosos escrúpulos.

Jorge Luis Borges. “El Aleph”

Ella quería contar historias del mar, donde hay más plástico que plancton, e historias de la gente invisible, personas que nadie registra porque, por ejemplo, no garantizan los buenos climas de inversión. Historias que se volvieron invisibles.

Gabriela Massuh. *Desmonte*

Decirlo todo parece ser el *dictum* que estructura la narrativa de la novela *Desmonte* (2015) de Gabriela Massuh, en contraposición con la estética del silencio y la sugerencia que caracteriza la escritura de *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin. Sin embargo, ambas novelas trabajan con lo elidido desde una estrategia distinta y buscan poner al descubierto la textura esquivada de una realidad que no forma parte de la agenda oficial y pública. *Desmonte* y *Distancia de rescate* son novelas sobre la agroindustria, pero difieren notablemente en sus poéticas narrativas porque *Desmonte* es una novela de explícita

denuncia social, con todas las complicaciones que esto trae en el plano de la representación y con el riesgo de ser complaciente con los discursos progresistas del presente. Porque: ¿cómo representar de modo realista la problemática de la agroindustria sin reducir la violencia o banalizar las realidades dramáticas de los pobladores que sufren sus efectos? ¿Desde qué posición relatar el drama de las comunidades rurales sin que el discurso se transforme en una enunciación paternalista fuera de contexto? Por otra parte, ¿es posible escribir una novela comprometida con fidelidad militante sin hacer de la ficción una máquina biempensante, desprovista de contradicciones, puntos oscuros y tensiones incómodas?

La novela *Desmonte* de Gabriela Massuh no trabaja con la figura de la elipsis desde la perspectiva de lo que no se dice en el texto sino a través de la puesta en discurso de los procesos de ocultamiento del ámbito intelectual. En este sentido, el texto discute poéticas de la literatura argentina que rigen en la contemporaneidad con la necesidad urgente de formular una ética literaria capaz de comprometerse con las realidades que están fuera de los límites privilegiados de la cultura. Pero, ¿no queda envuelta la novela involuntariamente en la dinámica que critica al delinear una relación de transparencia y univocidad con los referentes del mundo narrado en su gesto de denuncia? ¿Qué tipo de poética narrativa desarrolla, entonces, esta novela para problematizar su representación? Finalmente, ¿cómo el desastre interviene en el texto? ¿Cuál es su forma y cómo altera el estatuto político del relato?

Gabriela Massuh ha publicado tres novelas –*La intemperie* (2008), *La omisión* (2012) y *Desmonte* (2015)– que se distinguen por su intervención ética para pensar la relación cultura-sociedad desde la intimidad y el desastre. Así, *La intemperie* explora

entrecruzamientos de lo público, lo privado y lo íntimo en el contexto de la (pos) crisis argentina de 2001 desde la perspectiva del desastre personal de la narradora. Estructurada como un diario en primera persona sobre la ruptura amorosa de Gabriela con su pareja Diana, *La intemperie* lee desde ese enfoque la quiebra del país, la marginalización de sus habitantes y el desmantelamiento de la geografía urbana nacional por la precarización de la crisis y la privatización de los servicios públicos. De este modo, el texto interroga afectivamente el impacto de la crisis a través de una narrativa íntima del abandono. *Desmonte* continúa con esa línea escritural, pero no es una autoficción, no presenta marcas que remitan a un yo empírico y utiliza la tercera persona omnisciente como modalidad narradora. Sin embargo, la dimensión personal del personaje de Catalina en *Desmonte* y el vínculo con su hijo ausente estructuran el texto desde la intimidad. En un sentido amplio, las ficciones de Massuh exploran la pérdida de las relaciones –amorosas, familiares, comunitarias– y la creciente abolición de los espacios comunes. Esta ética de las novelas de Gabriela Massuh se conecta con su rol de activista y gestora cultural, como puede observarse en su reciente ensayo *El robo de Buenos Aires* (2014) o en textos colectivos como *La normalidad: ex Argentina* (2006) y *El trabajo por venir* (2008). Massuh es reconocida en el ámbito de la cultura donde tiene un protagonismo que excede su carácter de novelista. Ha traducido a Kafka, Schiller, Brecht y Enzensberger, dirigió el departamento de Cultura del Instituto Goethe en Buenos Aires durante más de veinte años y es la directora de la editorial independiente *Mardulce*. En este sello editorial la escritora ha editado ensayos sobre la problemática de la agroindustria y la catástrofe ecológica como el volumen colectivo *Renunciar al bien común: Extractivismo y (pos)desarrollo en América Latina* (2012) y la compilación *Los límites del capitalismo: acumulación, crecimiento y huella ecológica* (2011) de Elmar Altaver.

La línea argumental de la novela *Desmonte* se estructura fundamentalmente en dos planos narrativos: la historia de Catalina y la de su hijo Antonio. En este sentido, el texto se nos presenta, al menos, como dos novelas. La primera fábula está situada en la ciudad de Buenos Aires donde vive Catalina. La segunda historia, en sutil dependencia intradiegética con la primera, transcurre en un pueblo del noroeste argentino llamado La Loma, perteneciente a la localidad de Orán en la provincia de Salta. Mediante la narración intercalada de estos dos mundos, cuyo vínculo comunicante es Catalina y su hijo Antonio, el texto realiza un contrapunto de realidades que pone al descubierto el desfasaje y la indolencia existentes en parte de la sociedad argentina actual, denuncia los juegos del poder en el campo argentino y problematiza un discurso sobre la literatura.

En un texto leído para la presentación de la novela²³, Daniel Link describió a *Desmonte* como un “cuarteto de cámara” en cuatro cuerdas y cuatro tiempos. Estos serían, según Link, la “cuerda propiamente literaria”, donde se discute con Borges, Carlos Argentino Daneri y César Aira; la “cuerda regionalista” que inscribe al texto en la tradición de representaciones rurales literarias desde la novela de la tierra; la “cuerda intimista” que se refiere a la “conciencia atormentada” de la protagonista en constante crisis y la “cuerda comunitaria” vinculada a la aniquilación de las comunidades indígenas y a la agonía de la comunidad familiar y de la comunidad amorosa. “El resultado es una textura contaminada” –dice Link– “cuyos bordes precarios se difuminan, como se difuminan lo testimonial y lo ficcional, lo propio y lo ajeno, la ficción y la vida”.

El primer párrafo de *Desmonte* ya traza una política narrativa que condensa en parte los dilemas que tensionan la novela. El personaje protagonista, Catalina, se estira en su

²³ <http://linkillo1.rssing.com/browser.php?indx=10547499&item=931>

asiento luego de seis horas de trabajo intelectual, tiene dolor de vértebras y rodillas, se encuentra en un estado anímico de parálisis, a la espera, como si no sintiera nada, piensa en el estado de ánimo de la filosofía del existencialismo francés en los años cincuenta, recuerda a su abuelo y, entonces, el personaje se (nos) interpela en discurso indirecto: “Mi abuelo murió de hastío, se dijo, pero no hay derecho al hastío. Es un estadio adolescente, impropio e injusto, una madre con hijos hambrientos no siente hastío. De modo que el hastío es una cuestión de clase” (11).

A partir de esa intimidad del cuerpo y las emociones el texto conforma una interpelación sobre el orden de la cultura y su inadecuación a las problemáticas del presente. El otro con sus necesidades, sus penurias e injusticias está ausente de los proyectos de la esfera intelectual. Los estados afectivos de desazón individual (el hastío) de los sujetos intelectuales en relación al pensamiento y el arte son un privilegio de clase, un solipsismo burgués, una práctica endogámica. La novela está atravesada por esta escisión entre las preocupaciones referidas al orden de la cultura y el entramado violento de la realidad, a partir de la cual se diagraman una serie de conflictos entre escritura, circulación cultural, esfera intelectual, intereses mercantiles de esa esfera, políticas de la tierra con la agroindustria, desplazamiento de comunidades indígenas y silenciamiento oficial. Por otra parte, el singular estado de ánimo de la protagonista, descrito en el párrafo inicial como una sensación de parálisis, espera e inminencia es un signo de su drama íntimo: la pérdida de su hijo Antonio, cuyo relato es intercalado en la novela. Esta pérdida va adquiriendo consistencia de manera progresiva en el personaje de Catalina y este trauma determina su subjetividad, empujándola a la tristeza y la locura. Al mismo tiempo, el estado anímico de Catalina se vincula con los espacios rurales intercalados en la trama de la novela, donde la

agroindustria despoja violentamente a los pobladores indígenas de sus tierras y donde aparece el hijo perdido de la protagonista como testigo y víctima de los atropellos violentos del poder. De este modo, el progresivo deterioro de la salud de Catalina se entrecruza con las violaciones a los derechos de los indígenas y el destino trágico de su hijo en ese espacio comunitario. La salud mental quebrantada del personaje y su maternidad herida son signos de la catástrofe del campo argentino que representa la novela. Finalmente, esta dimensión del desastre aparece como constitutiva de los espacios urbanos en la contemporaneidad.

Desmonte es, entonces, una novela ética y busca trazar un espacio de visibilización que, según el texto, no forma parte de la agenda contemporánea de la literatura argentina, sus debates y las secciones culturales de los medios de comunicación. Esta novela, como *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin, explora la trama elíptica de la agroindustria que afecta las intimidades de los personajes y altera los procesos de representación textuales; pero, a diferencia con la novela de Schweblin, la escritura de *Desmonte* es radicalmente realista y trabaja con referentes reconocibles y espacios delimitados, que son mencionados de manera específica en el texto. En ambas novelas la intimidad es pensada como una relación intersubjetiva que implica una problemática con el otro y el desastre íntimo de los personajes es coextensivo de la violencia de la realidad y la flagelación de comunidades por los dispositivos naturalizados de la industria agraria. En este sentido, estos textos singularizan los problemas ecológicos al situarlos en ámbitos locales implicados en dinámicas múltiples y complejas, en lugar de abstraerlos en una escala planetaria sin sujetos y contextos diferenciados. En ambas novelas la familia disfuncional y la ruptura trágica de la relación madre-hijo son el negativo de una crisis global de lo viviente que atraviesa a los seres y la naturaleza. El campo sojizado, los agroquímicos, las

semillas transgénicas patentadas, las empresas transnacionales de capitales extranjeros, los negociados de empresarios y políticos provinciales que expropiaron territorios indígenas en alianza con el gobierno nacional y las grandes corporaciones conforman esta realidad problemática donde lo global y lo local se entrecruzan.

Catalina recibe un encargo del medio gráfico donde trabaja en Buenos Aires. El jefe de la sección cultural del periódico la elige para escribir un artículo sobre el Carlos Argentino Daneri de la literatura argentina contemporánea, personaje emblemático del cuento “El Aleph” (1949) de Jorge Luis Borges. Este personaje borgeano –primo de Beatriz Viterbo en el relato– representa al intelectual pretencioso y solemne, de proyectos grandilocuentes y extravagantes, especializado en ganar concursos literarios nacionales. En este sentido, “El Aleph” presenta de manera sutil una teoría sobre las formas del valor literario, la figura del intelectual y el mercado de la cultura. Catalina debe pensar, entonces, en qué escritor argentino de los últimos años personifica mejor a esa figura de literato satirizada por Borges en Carlos Argentino Daneri. La protagonista se resiste primero a aceptar el trabajo, le parece un asunto frívolo y desvinculado de la realidad social; en su lugar, ella preferiría publicar crónicas sobre los problemas y personajes anónimos de otras geografías del país y sus relaciones dramáticas con la globalización. El texto pone de relieve esta discordancia entre Catalina y el artículo sobre Daneri en una pregunta retórica que señala la incongruencia de esta discusión literaria con los ámbitos situados fuera de la ciudad letrada porteña:

¿Quién, más allá del emirato de las plumas, allá en el mundo ancho y ajeno, en las poblaciones desperdigadas por la cordillera, en los cubículos indigentes esparcidos por las rutas, en los surcos de la caña de los ingenios, en la dinamita que raja los

montes, allá, más allá del asfixiante núcleo de la ciudad de hormigón, quién estaría dispuesto a invertir más de dos segundos de atención en un problema tan alambicado? (14)

Como podemos observar en esta cita, el texto reproduce la dicotomía fundante de la literatura argentina entre campo y ciudad desde un enfoque que busca dar cuenta de la contemporaneidad al actualizar imágenes de lo no urbano con la problemática de la destrucción de territorios y comunidades por el extractivismo y la agroindustria (los ingenios, la soja, la minería). Se trata de un movimiento estratégico para articular una demanda política y señalar un entramado histórico difícilmente visible y enunciable; pero, al mismo tiempo, inscribe la lógica cultural de la literatura argentina en el espacio estereotipado de Buenos Aires y naturaliza la idea de un “interior” no letrado en “el mundo ancho y ajeno”. Esta dicotomía es complejizada a medida que se desarrolla la novela, pero la oposición entre el ámbito cultural y las “poblaciones desperdigadas” sigue siendo determinante en la política del texto.

Catalina acepta finalmente la escritura del ensayo sobre Carlos Argentino Daneri porque es una “plataforma de visibilidad” y sería “una cosa de suicidas o un pecado de soberbia” (15) renunciar a la misma. La novela matiza el dilema decisivo de Catalina sobre el artículo de Daneri desde la idea de un uso estratégico de los medios institucionalizados para visibilizar lo que está omitido en esos medios, poniendo énfasis en una posible praxis dentro de los procesos de producción y circulación de saberes culturales. A partir de este anclaje, al igual que *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin, la novela de Gabriela Massuh realiza una puesta en fábula de la escritura y asume por momentos un registro ensayístico desde la perspectiva del periodismo cultural. En este sentido, *Desmonte* asume

el riesgo de poner en escena las dificultades y relaciones complejas que el ámbito literario tiene con la representación del otro y propone una reflexión desde adentro de la propia práctica como poética implícita. En esta maniobra metaliteraria del artículo sobre el cuento de Borges la novela discute modelos de la literatura argentina y se focaliza en César Aira como principal figura catalizadora de un estilo influyente en la narrativa contemporánea. De este modo, el texto interviene indirectamente en los debates críticos sobre lo contemporáneo que han proliferado a partir del 2001 en la literatura argentina²⁴ y analiza el estatuto de la ruptura y la innovación desde una posición políticamente comprometida que busca romper con la celebración de una ficción de lo nuevo que, desde lugares diversos e incluso antagónicos, caracteriza mayormente a la crítica literaria.

Esta novela en perpetua reproducción participa en la fe en la evolución y el progreso infinitos. En este sentido, es como el capitalismo. Concibe que todo fluir es teleológico, dialéctico y se supera a sí mismo. El capitalismo justifica el incremento de su depredación con la idea de un progreso cada vez más expandido, sin importarle si eso implica llevarse puesto al planeta. Justifica masacres y catástrofes que son daños colaterales inevitables cuando se trata de alcanzar ese objetivo superior que será siempre bueno porque es nuevo. La celebración de la novela actual participa de este fetichismo de la novedad. (81)

²⁴ Los debates que reflexionan sobre literatura argentina contemporánea desde su condición novedosa posterior al 2001 son, entre otros: *Literatura de izquierda* (2004) de Damían Tabarovsky; "Literaturas posautónomas" (2007) de Josefina Ludmer; "La novela argentina después de la historia. Sujetos y tecnologías" (2006) y *Ficciones argentinas: 33 ensayos* (2012) de Beatriz Sarlo; *Los prisioneros de la torre: política, relatos y jóvenes en la postdictadura* (2011) de Elsa Drucaroff; *Los infames: la literatura de derecha explicada a los niños* (2015) de Maximiliano Crespi.

La “novela en perpetua reproducción” alude a la poética narrativa de César Aira que Sandra Contreras ha caracterizado como una constante “huida hacia adelante”. La narrativa de Aira opera como una superación del agotamiento de los relatos a través de un continuo escritural que transforma la carencia narrativa en potencia afirmativa y hace avanzar la escritura azarosamente –lo que Catalina llama “estética de la inverosimilitud”– y se detiene de forma abrupta al cabo de aproximadamente cien páginas en desenlaces arbitrarios –procedimiento este último que Beatriz Sarlo ha denominado “abandono de la trama”²⁵. En concordancia con este continuo escritural César Aira ha publicado cerca de sesenta novelas breves –aproximadamente dos por año– en editoriales generalmente independientes, planteando desde la proliferación de materiales una intervención vanguardista sobre el mercado y el campo crítico. La novela de Massuh analiza subrepticamente a César Aira desde otro lugar, homologando metafóricamente la multiplicación delirante de relatos y la publicación incesante con el fluir ininterrumpido del capitalismo y el accionar de la agroindustria. Si en 2004 Damián Tabarovsky, partiendo de Deleuze y tomando a Aira como ejemplo, proponía la hipótesis de un “deseo loco de lo nuevo” como escritura que el mercado y la academia no podían asimilar, en 2015 Massuh denuncia en ese fetichismo de lo nuevo la mercancía perfecta del capitalismo. Cuando el texto señala que “esta novela en perpetua reproducción participa en la fe en la evolución y el progreso infinitos” está vinculando una determinada concepción de la literatura con la ideología del progreso que la trama ilustra en las narraciones intercaladas sobre el accionar agroindustrial en el pueblo rural de la Loma. Por

²⁵ Para un análisis detallado de la poética narrativa airana Cfr. *Las vueltas de César Aira* (2002) de Sandra Contreras; *Las figuras paradójicas de César Aira* (2014) de Pablo Decock y el artículo de Beatriz Sarlo “La novela argentina después de la historia. Sujetos y tecnologías” (2006)

otro lado, Massuh lee acertadamente a César Aira como una figura central del canon literario que conforma la *doxa* académica del momento y por esto Aira es un punto importante de su reflexión sobre el valor estético en la cultura argentina del presente; incluso Catalina va a recurrir a un artículo publicado por Aira a comienzos de los ochenta en la revista *Vigencia* para pensar su argumentación sobre Carlos Argentino Daneri.

Quizás el diagnóstico más duro que el subtexto ensayístico de la novela realiza sobre la literatura contemporánea argentina es el de su banalidad. A partir de la noción de lo banal de Hannah Arendt que la novela explica como “la imposibilidad de ponerse en el lugar del otro, de entenderlo y, antes que eso, de registrarlo” (28), y que grafica con una referencia de Ernst Jünger²⁶, el texto traspasa ese concepto al personaje del cuento de Borges: “Daneri es banal en este sentido, sólo habla de sí mismo, a nadie registra y, al mismo tiempo, se vanagloria de registrar el mundo entero” (29). Luego, la digresión traslada esta interpretación a la vanguardia estética que carece de contenido y contexto, “cuyo único rasgo innovador es incorporar el léxico de los adelantos técnicos”. Daneri encarnaría para Borges ese lugar común de una vanguardia estética desfasada, de puros procedimientos sin anclaje contextual. Maliciosamente el texto se pregunta: “¿Existe alguna versión actual de la alocución prepotente?” (30) y podemos leer nuevamente una interpelación a César Aira y su influencia en el campo literario. *Desmonte* discute, en este sentido, la posibilidad de una escritura vanguardista en el presente y polemiza con César Aira. Así, cuando Catalina

²⁶ “Ernst Jünger ilustra este tipo de banalidad con el siguiente ejemplo: en las postrimetrías de la guerra, soldados rusos desfallecidos llegan al establo de un campesino alemán, matan un cerdo y se lo comen crudo. El comentario del dueño del chancho: los rusos son unos salvajes inadaptados, no tienen modales. El escándalo de la banalidad radica no en el hecho de matar a un animal para comerlo crudo, sino en que el campesino no pueda figurarse lo que el hambre puede provocar” (28)

lee el artículo que el escritor publicó en 1981 en la revista Vigencia le llama la atención que Aira proponga “‘aspirar a la vanguardia para salir de lo trillado’ . . . ¿Vanguardia en un país cerrado? se preguntó Catalina, asombrada por el voluntarismo de pretender crear o inventar una vanguardia a pesar de la inexistencia de formas políticas que le dieran un anclaje social” (228-229)

Como ya mencionamos, a Catalina le preocupan problemas que se sitúan por fuera del debate literario del periodismo cultural bonaerense. Le interesan, justamente, asuntos que tienen que ver con una aproximación al otro. Paralelamente a la escritura del artículo sobre Carlos Argentino Daneri la protagonista trabaja en otros textos que el editor de la sección cultural no publica por considerarlos poco ficcionales. Catalina piensa negociar la publicación de los mismos a cambio del artículo. Estos textos marginales de Catalina son escrituras de aquello que no tiene prensa cultural: las realidades de los desplazados por el sistema global y la cartografía de la invasión agroindustrial. A partir de estos textos la novela entreabre un espacio del otro en historias intercaladas sobre las comunidades indígenas del norte de Salta y los atropellos que sufren en sus territorios. Paulatinamente, estos fragmentos intercalados adquieren un protagonismo central en la novela. Esas narraciones de Catalina sobre el espacio y la comunidad de la Loma diagraman un escenario en conflicto atravesado por negocios fraudulentos y contradicciones, con políticos locales corruptos, empresarios de doble discurso, punteros que median para los intereses corporativos y caciques seducidos por el poder de turno. La novela presenta en voz de sus personajes y del narrador la cadena histórica de desalojos desde el propietario criollo con los campos alambrados por el Ingenio hasta la empresa transnacional Woodbust & Seeds Corporation con la “llegada de los gringos” (51). Las armas contemporáneas de este

Ingenio transnacional son “aviones de fumigación, policía privada, topadoras, infiltrados del servicio de inteligencia de los Estados Unidos y jueces corruptos” (52). Catalina comienza transcribiendo los testimonios grabados de Rafaela Sánchez, una activista de La Loma que conoció en un viaje a Salta, junto con Haydée Lurita, la portavoz de la comunidad indígena. A partir de la segunda parte de la novela este espacio paralelo que tenía semejanzas con la crónica se vuelve relato ficcional y aparecen personajes alrededor de los cuales gira la historia de La Loma como el Ingeniero –“personaje nexo entre los tiempos de don Patrón y la Corporación gringa” (52), el gestor porteño de los intereses extranjeros Villareal –“había estudiado en la Universidad de Chicago y de allí había pasado a ocupar un cargo alto en la consultoría del Banco Mundial para América Latina” (92), el Obispo –sacerdote que trata de defender a la comunidad de los poderosos–, Jacinta Pulidori –una joven indígena de La Loma– y Antonio –el hijo “desaparecido” de Catalina que llega a La Loma haciendo un viaje como mochilero y se compromete con la causa de los indígenas contra la usurpación de tierras y los desalojos.

Ahora bien, ¿cuáles son las perspectivas del texto sobre este ámbito rural? ¿Cómo está construida la representación? ¿Cuál es el tono narrativo y cómo son presentadas las voces?

El Obispo y Antonio funcionan en el texto como perspectivas relativamente externas al Ingenio y a la comunidad indígena y permiten ver el entramado problemático de la situación. El Obispo oficia como mediador entre la comunidad de La Loma y el Ingeniero. Su posición es incómoda y de impotencia porque a pesar de sus esfuerzos no puede detener el avance de los intereses corporativos y sabe que la iglesia es partícipe del ardid de los poderosos: “cuando los nuevos dueños del Ingenio decidían avanzar, no había

forma de detenerlos. Todos los jueces estaban comprados y los pocos que no lo estaban, se morían de miedo; la policía y el intendente eran el brazo armado del gobernador que, a su vez, eran el brazo armado del Ingenio, que a su vez era el brazo armado del Señor” (127) Sin embargo, el Obispo es un personaje con un relativo poder simbólico, depositario de la esperanza de los desplazados del sistema que acuden a él como único apoyo. Por esto, el Obispo es quien intercede con el Ingeniero para conseguir acuerdos que beneficien a la comunidad, pero el Ingeniero no lo toma en serio y lo considera un “trasnochado curita del Tercer Mundo” (138). El personaje del Ingeniero, por su parte, es la versión moderna del propietario rural y legitima la violencia sobre los indígenas desde una ideología del progreso:

–Esta es una cuestión cultural –continuó–. El país quiere avanzar y progresar y esta gente se opone. No podemos contemplar el capricho de unos pocos ante la imperiosa necesidad del conjunto.

–¡Termine con esas payasadas, hombre! Guárdese el discurso político para cuando usted sea candidato. ¿De qué me está hablando?

–Intento explicarle que la empresa necesita aumentar su productividad, atender al requerimiento de los accionistas. Convengamos, la empresa es el único factor de empleo de la región. (133)

La noción de progreso se repite en la novela y, como ya mencionamos, es el gozne conceptual que entrecruza la historia de La Loma y la reflexión crítica de Catalina sobre la literatura argentina (la idea de una literatura en constante producción). Desde ese enfoque hegemónico desarrollista las inversiones extranjeras en el país tienen “una misión ejemplar: ejercer el bien, progresar y extender la frontera agrícola” (94). El Ingeniero encarna ese

discurso como bandera para justificar su racismo y los desalojos indígenas y está convencido de su accionar, al punto que “[d]e rodillas suele darle las gracias a Dios por haberle asignado la tarea de batallar contra los impíos cretinos crapulosos indios matacos, sucios y malolientes que no quieren entender qué significa el progreso” (53)

El correlato espacial de este discurso del progreso es el desmonte, la transformación de la yunga salteña, la desertificación de los territorios y la sojización absoluta del espacio. En un viaje en automóvil el Obispo contempla el paisaje devastado y se asombra de cómo ha cambiado La Loma que ya no es verde y con árboles altos, sino que está surcada por “arbustos enanos pinchudos” (130) detrás de los cuales hay sólo “caña o soja”. El Obispo se baja del auto y observa que el bosque que caracterizaba la región ya no existe, aunque desde la ruta principal esto no es del todo perceptible porque “dejaron en pie dos filas de árboles” (131) La novela denuncia esta maniobra agroindustrial de dejar un resto de naturaleza anterior del lugar como pantalla mientras detrás todo es espacio arrasado por topadoras del Ingenio, monocultivo de soja y suelos desertificados. El texto muestra también el modo en que la ecología funciona como doble discurso en la voz de los representantes de las corporaciones. Así, Villareal –el tecnócrata entrenado en Chicago– da un discurso público en la Plaza de la Independencia sobre “la responsabilidad empresarial (sic), el camino de la sustentabilidad, la promoción del desarrollo, el bienestar de la comunidad, el saneamiento ambiental, los reportes de sostenibilidad, la gestión de residuos agrícolas, . . . el futuro económico social ambientalmente sustentable” (100).

El personaje de Antonio interviene en ese mundo narrativo de la Loma desde un lugar foráneo y es la conexión entre las dos historias superpuestas en la novela. Antonio tiene la condición de un turista extranjero para los habitantes de La Loma; sin embargo, lo que diferencia a Antonio de un turista cualquiera es la responsabilidad política que asume

ante los demás y el modo en que compromete vitalmente su cuerpo en el apoyo y defensa de la resistencia indígena a los desalojos del Ingenio. Desde la mirada del Ingeniero, Antonio es un joven de los que hacen “turismo miserabilista”: mochileros que viven con las comunidades, se meten en líos y “se sienten héroes” (96). Desde la perspectiva indígena, Antonio es por momentos un visitante incómodo en tanto se preocupan y se sienten responsables de su integridad física y, además, puede complicarlos legalmente. Es por esto que unas mujeres de la comunidad se molestan con Antonio cuando bloquea el acceso de la camioneta del Ingeniero, aunque los esté defendiendo. Finalmente, Antonio es recibido y aceptado dentro de la comunidad, pero hay un abismo infranqueable que los separa y esto angustia al personaje: “Lo albergaban, le daban de comer, le permitían compartir su mesa y su trabajo, pero nunca lo considerarían uno de los suyos ni lo harían parte de sus estrategias” (211). El valor que Antonio tiene para la comunidad se cifra en una característica de su mirada más que en la lucha, una “mirada de aceptación” (211). Esto es lo que el personaje de la joven Jacinta Pulidori le hace saber a Antonio en el encuentro final que tienen antes del desalojo indígena y de la desaparición –muerte– del hijo de Catalina, pidiéndole que se vaya, que vuelva al lugar al que pertenece: “Esa mirada suya que tanto bien nos hace no puede ser testigo de nuestra vergüenza . . . [E]sa mirada suya no va con nuestra vergüenza . . . Usted nos dio la dignidad que necesitábamos para seguir, nos dio su cortesía . . . Usted nos aprobó, nos homenajeó y eso es todo lo que necesitamos” (219) La vergüenza de la que habla Jacinta implica una ruptura de ese tácito acuerdo mutuo de aceptación en la intimidad. La vergüenza es otra mirada, es una mirada que rompe la “cortesía” de ese espacio íntimo. Podemos leer la postulación de una ética de la mirada en este pasaje. En algún punto esa ética que enuncia Jacinta es el índice de un cuestionamiento que ese mundo narrado enrostra en la solidaridad de Antonio y en la vocación política de

Catalina. Subrepticamente, esta aclaración de Jacinta rompe la posible identificación transparente de unos elementos con otros en el imaginario de la novela. “Por eso, en nombre de los hermanos, yo le pido que recoja sus cosas y se vuelva al lugar donde pertenece” (219). Esta especificación del lugar de origen que realiza Jacinta pone al descubierto el subterfugio de la posible voluntad de redención del otro que el texto discute y embandera. Antonio, al fin de cuentas, nunca puede ser ese otro porque pertenece, aún a pesar suyo, a la ideología del progreso. “La gente de afuera cree que no tenemos nada que perder. Ese es el problema, la gente cree que esta es la peor vida y que de aquí sólo se puede salir para progresar” (221), le dice Jacinta al hijo de Catalina. En todo caso, hay un gesto ético de la novela en no borrar esa distancia y dar cuenta de su irreductibilidad.

Sin embargo, en una primera lectura *Desmonte* parece querer decir algo diferente, aunque –como observamos en el pasaje comentado– el texto entreabre otras opciones. El problema que la novela de Gabriela Massuh presenta en un comienzo es que las perspectivas que conforman el mundo narrativo según los personajes y sus posiciones no resultan en un mosaico polifónico de puntos de vista y voces diversas, sino que, impregnadas por el comentario de un narrador omnisciente situado por encima, quedan circunscriptas a la pedagogía de una enunciación monológica de denuncia. La mayoría de los personajes del texto de *La Loma*, en este sentido, parecen planos y coinciden demasiado con lo que representan. Por ejemplo: no hay conflicto moral, momento dubitativo o un matiz ligeramente empático en el Ingeniero. No es que los personajes no presenten contradicciones, sino que el narrador no deja espacios en blanco. Más allá de las capas que la novela superpone en su figuración realista y de la “textura contaminada”, como dice Daniel Link, de sus límites genéricos, el texto no abre en la superficie sentidos antagónicos que pongan de manifiesto las tensiones escriturales de su representación. La voz narradora

se encarga de aclarar y dilucidar las posibles zonas tenues del relato restando así impacto a la ficción. El narrador diluye todo rastro de duda y educa al lector con su constante intervención. Esto quizás sea consecuencia del tono ensayístico que la novela parece traspasar de los textos periodísticos de Catalina con sus reflexiones sobre la literatura contemporánea al ámbito narrado del espacio de La Loma y, también, restos del desplazamiento de la forma de la crónica a la narración novelística. Ahora bien, podemos pensar en cómo la novela entreabre otras posibilidades –quizás a pesar suyo– que subvierten ese control del material. Hay un fondo inestable que emerge en determinados elementos y trastoca las atribuciones y podemos vincularlo con la crisis existencial del personaje de Catalina y el lugar contradictorio de su hijo en La Loma. El discurso que Jacinta le da a Antonio es clave para seguir esta otra lectura y subvertir la representación que la novela venía construyendo de La Loma desde su plan político. “Usted cree que por ser víctimas, por recibir el desprecio, por estar condenados a la miseria nosotros somos perfectos. Pero vea, somos como todo el mundo. Buenos, malos, cristianos, herejes, santos, diablos, igual que en todas partes” (220-221), le dice Jacinta a Antonio. Entonces, la representación de los indígenas se problematiza y el discurso directo de Jacinta Pulidori pone las cosas en su lugar; esto es: fuera de lugar. Antonio ha pensado que ante la inminencia del desalojo los indígenas de La Loma pueden pedir ayuda a los tinkus, una comunidad kolla aguerrida de Orán que habita en las laderas alejadas y ha resistido diversos intentos de invasión exitosamente. Jacinta desbarata esta ocurrencia de Antonio y revela su reduccionismo:

Nosotros somos de la llanura, hemos convivido con los blancos, conocemos las humillaciones, hemos ido y hemos vuelto. Nos han obligado a adaptarnos . . . [L]os tinkus nos desprecian. Yo creo que nos desprecian por nuestros siglos de

sometimiento. Nos desprecian porque nos dejamos vencer . . . Nosotros no podemos tener ese orgullo implacable de los tinkus, esa soberbia . . . [E]s imposible esperar nada de los tinkus ¿Por qué? Porque nos consideran inferiores. Jamás les iríamos a pedir ayuda. (220)

Esta escena final de la plática entre Jacinta y Antonio cierra el relato de La Loma en la tercera parte de la novela (la última parte presenta actas y extractos de periódicos sobre la muerte de Antonio en La Loma) y es importante porque pone al descubierto un desfase en la representación: el momento en que las identificaciones fallan y el discurso social del texto es refutado por la dinámica social que surge de la ficción. En este punto vemos que las posiciones no eran totalmente como se las presentaba y la voz del personaje se rebela contra la voluntad ensayística del narrador. La voz de Jacinta Pulidori adquiere consistencia propia y desarticula la posibilidad de un discurso romántico en la novela. La dimensión ideológica del heroísmo de Antonio es puesta al desnudo por la clara conciencia política de Jacinta. En este gesto la novela subvierte la tradición de la perspectiva del viajero sobre el otro, con su mirada exotizante del siglo XIX para leer los espacios rurales y sus habitantes. El texto exhibe, entonces, las marcas de la ciudad letrada en su enunciación para autocuestionarse y mostrar la insuficiencia de una posible narrativa regionalista. El título de la novela apunta también en ese sentido: el desmontaje de escrituras, la operación de desmontar una tradición literaria y la desautorización de sus discursos naturalizados.

Desmonte es una novela problemática. El texto trabaja con el contrapunto campo—ciudad y practica una crítica incisiva del estado de cosas de la literatura argentina actual; pero, al mismo tiempo, presenta fisuras en su programa, puntos de quiebre que desdibujan el costumbrismo de la representación y auto-cuestionan su voluntarismo político. Esta

potencia del texto se vincula con su dimensión catastrófica en la que se deja leer una ética de lo extremo y el cuerpo como desastre íntimo de Catalina.

La protagonista de la novela está enferma por la muerte de su hijo, debe tomar pastillas diarias para no tener recaídas, no quiere entrar en contacto con los objetos de su hijo en su departamento, la habitación vacía de Antonio le provoca pavor y la evita. El personaje construye un espacio ficcional para lidiar con esta ausencia y narrar el viaje y vivencias de Antonio en La Loma. Lo íntimo del texto es un lugar herido por donde Catalina se desplaza de manera precaria. La novela realiza una puesta en discurso de la elipsis de informaciones coyunturales en los ámbitos del mundillo cultural pero también trabaja la elipsis de la muerte del hijo en la conciencia del personaje protagonista, algo que recién es develado en la superficie textual hacia el final, cuando Catalina es internada por una crisis y nos enteramos que ella no ha podido aceptar la muerte de Antonio. Juan, el joven amante de Catalina se pregunta si “alguna vez podrá hablar de Antonio con ella sin temer su descalabro, si es factible convivir con una persona que no quiere poner en palabras lo que más le importa” (271).

La catástrofe personal en *Desmonte*, como en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin, es el pliegue que permite reunir lugares diversos para relatar la devastación de los espacios por la agroindustria y la flagelación de comunidades. Asimismo, la narración de *Desmonte* traspone gradualmente el sentido de transformación irreversible de los escritos sobre La Loma a la experiencia de la ciudad que tiene Catalina. El espacio urbano de Buenos Aires, entonces, se va revelando a la conciencia atormentada del personaje como una constante desaparición que continúa la destrucción de La Loma y el hijo ausente.

Desmonte realiza en este aspecto una lectura de “El Aleph” contrapuesta a la proliferación exhibicionista de Carlos Argentino Daneri que se proponía “versificar la

redondez del planeta” (Borges 620). El Aleph catastrófico de la novela no es el punto del espacio que contiene todos los puntos, la enumeración caótica de los objetos y seres del mundo, la suma infinita. El Aleph que lee la novela de Gabriela Massuh es el de los espacios en sustracción y, en este sentido, funciona contra la noción de progreso de la agroindustria, el avance urbano neoliberal, la “novela en perpetua reproducción” que critica y, sobre todo, contra la noción de crecimiento y acumulación de la ideología desarrollista del mundo moderno. Desde el desastre íntimo de Catalina, la novela lee las ausencias, todo lo que se extingue, la irreversible pérdida constante: el hijo, la comunidad, el campo, Buenos Aires. La cita de “El Aleph” que el texto sutilmente introduce es clave para entender esta dinámica. Catalina tiene un episodio de desasosiego en la ciudad, “una devastación que no era interior” (236), una congoja provocada por un objeto hiriente del paisaje urbano:

Buscó las rejas de una casa añosa que previsiblemente debía estar en una esquina, una pobre casa sobreviviente de un tiempo anterior, una casa tapiada en partes de las que solía asomar una reja detrás de la que se erguía una hermosa palmera . . . Esa esquina había sido siempre un descanso, un intersticio en el infierno habitual de construcciones iguales . . . No se equivocaba, era el lugar correcto pero faltaba la casa. El perímetro que ocupaba había sido amurallado con gigantescos carteles publicitarios que avanzaban sobre la vereda anticipando una obra en construcción. También la palmera había desaparecido. Catalina tuvo ganas de gritar, sentía que le habían rebanado una parte del cuerpo, que la fragilidad del piso que pisaba no podía sostenerla . . . Estuvo a punto de volver a su casa pero recordó el ritmo de una frase inconclusa: *comprendí que el incesante universo se apartaba, que ese cambio era el primero de una serie infinita. Cambiará el universo pero yo no...* Tuvo miedo de pensar más allá (Massuh 236-237)

La referencia a Borges es significativa. En el comienzo de “El Aleph” el narrador observa, como Catalina, una publicidad nueva en la vía pública y vincula los cambios urbanos con la muerte de su amada Beatriz Viterbo y el paso del tiempo. Catalina tiene miedo de seguir pensando la cita de Borges consignada en cursiva en este episodio de *Desmonte* porque implica enfrentarse al hecho ineludible de la muerte de su hijo Antonio. “El Aleph” es un cuento que resulta clave para la novela de Massuh porque entrecruza las pretensiones superficiales del mundillo literario –representadas en Carlos Argentino Daneri– con la muerte del ser amado –Beatriz Viterbo– y la transformación irreversible de los espacios. Este último aspecto del relato de Borges tiene como desenlace la demolición de la casa de la calle Garay donde se encuentra el Aleph. Massuh sigue en *Desmonte* esa lectura de un desmantelamiento de la realidad en relación con la muerte y el desastre afectivo de Catalina. Entonces, como ya dijimos, la novela lee el cuento de Borges desde la sustracción de los lugares cotidianos:

La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo, noté que las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios; el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que era el primero de una serie infinita. Cambiará el universo pero yo no, pensé con melancólica vanidad; alguna vez, lo sé, mi vana devoción la había exagerado; muerta yo podría consagrarme a su memoria, sin esperanza pero también sin humillación. (Borges 617)

La contradicción de *Desmonte* es que, a pesar de construir una representación de los espacios desde la pérdida, leyendo en “El Aleph” un desmantelamiento de lo urbano, y a pesar de denunciar una reciprocidad entre la continua proliferación narrativa de César Aira

con la ideología del desarrollismo capitalista, la novela de Massuh no cesa de acumular datos culturales para legitimar su discurso. En este sentido, *Desmonte* y *Distancia de rescate* son novelas muy diferentes y el tratamiento de elementos elididos en los textos difiere notablemente. La novela de Gabriela Massuh se pronuncia contra la narrativa contemporánea argentina y el entramado de discursos que estructuran los ámbitos culturales, pero este programa de la novela falla en su escritura. Catalina termina dándose cuenta un poco de ello al afirmar hacia el final que ella no es quién para juzgar el mundillo literario y establecer criterios de valoración. De alguna manera, el proyecto de identificación de un posible Carlos Argentino Daneri para dividir las aguas de la literatura argentina termina involucrando también a Catalina y la escritura total de la novela.

Finalmente, la novela *Desmonte* en el contexto actual argentino adquiere una resonancia dramática ya que se está registrando una ola represiva de gran intensidad sobre los pueblos indígenas, en particular en el sur del país sobre las comunidades mapuche. Por otra parte, en correlato con este ejercicio de la violencia contra personas por parte de las fuerzas del Estado, se ha estandarizado en la mayoría de los medios de comunicación, en el partido político que gobierna la nación y en un sector representativo del grueso de la sociedad un discurso anti-indígena que demoniza los reclamos de los pobladores originarios desde el argumento malintencionado de la usurpación de tierras y la tipificación terrorista de quienes reclaman por su derecho a habitar. Como en la novela de Massuh, lo que subyace en esta escalada de violencia estatal es el reparto de tierras a sectores empresariales argentinos y a intereses extranjeros, como Luciano Benetton y el magnate Joe Lewis en la Patagonia. Desgraciadamente, como el personaje Antonio en *Desmonte*, el joven Santiago Maldonado, solidarizado con los reclamos y protestas de los mapuches, desapareció sospechosamente el primero de agosto de 2017 durante una represión llevada a cabo por

las fuerzas de seguridad del Estado y fue encontrado muerto en las márgenes del río Chubut el 17 de octubre²⁷. Las ofensivas armadas sobre las comunidades indígenas han continuado desde entonces y el día 26 de noviembre el joven mapuche Rafael Nahuel fue asesinado por la gendarmería²⁸.

Desmonte se inscribe, en este sentido, en la serie temática de textos literarios argentinos sobre “desparecidos”²⁹, pero habla de otro tipo de desaparición forzada, heredero de las prácticas de terrorismo de Estado de la dictadura militar pero situado más acá, en el esquivo presente: las desapariciones y asesinatos que tienen lugar durante la democracia en el contexto de acciones represivas de la policía y las fuerzas de Gendarmería. La historia de Antonio puede vincularse con la del joven artesano Santiago Maldonado y con otros casos de desaparición forzada en democracia como, por ejemplo, Miguel Brun (1993), Jorge Julio López (2006), Daniel Solano (2011) y Luciano Arruga (2009)³⁰. Ahora bien, los hechos violentos de la detención y muerte de Antonio no son narrados en el presente de la diégesis de la novela, sino que están mediados por los testimonios que conforman el relato oficial del gobierno y las corporaciones. El texto presenta noticias de periódicos y actas labradas sobre el acontecimiento, pero no el hecho como secuencia de la fábula novelística: esta narración está elidida. Por otro lado, la palabra de la testigo clave

²⁷ <https://www.laizquierdadiario.com/Donde-esta-Santiago-Maldonado-la-pregunta-que-moviliza-a-la-Argentina>
<http://www.santiagomaldonado.com/cronologia/>

²⁸ https://www.laizquierdadiario.com.uy/http-www-laizquierdadiario-com-Se-llamaba-Rafael-Nahuel-tenia-solo-27-anos-y-fue-asesinado-en-una-represion-al-pueblo-mapuche?id_rubrique=5441

²⁹ Por mencionar solamente algunos de los textos más canónicos e inaugurales: *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia, *Cuerpo a cuerpo* (1979) de David Viñas, *Flores robadas en los jardines de Quilmes* (1980) de Jorge Asís, *No habrá más pena ni olvido* (1982), de Osvaldo Soriano, *El vuelo del tigre* (1981) de Daniel Moyano, entre otros.

³⁰ <http://cosecharoja.org/desaparecidos-en-democracia/>

del suceso –la indígena Jacinta Pulidori– está excluida de esos discursos que conforman la versión oficial al punto que se la ha violentado físicamente para silenciar la posibilidad de su voz. El ambiguo imaginario social argentino queda manifiesto en una conversación del hermano de Catalina hacia el final de la novela y muestra cómo parte de la sociedad ha naturalizado la violencia estatal, el cinismo y la desconfianza hacia las comunidades indígenas. Asimismo, la opinión del hermano de Catalina pone en evidencia el temor y el mandato a no involucrarse. Este personaje no cree que la empresa sea culpable de la muerte de Antonio, para él fue una “bala pérdida” que pudo escapársele a cualquiera y responsabiliza en parte a Antonio por defender a una comunidad con orden de desalojo en el medio de intereses políticos y económicos. Finalmente, desestima la versión de la comunidad indígena y propone optar por el olvido de los hechos:

–¿No creés en la versión de la comunidad?

–Para nada. Te aseguro que no fue un asesinato. . . . Con todo el dolor del mundo, para seguir viviendo lo único que podemos hacer es borrón y cuenta nueva. . . . Si te ponés en el lugar del que quiere justicia estás en el horno. . . . En este país sólo se esclarecen los crímenes cuando el poder lo decide y, en el caso de Antonio, todos los poderes quieren que su muerte pase inadvertida. No hay de donde agarrarse. Los testigos declararon que Antonio no estaba presente durante el desalojo y la testigo principal, la última persona que vio a Antonio con vida, no llegó a declarar porque tenía la mandíbula rota. (267-268)

En *Indios, ejército y frontera* (1982) David Viñas lee una continuidad entre la Conquista del desierto durante la segunda mitad del siglo XIX y la dictadura militar de 1976, poniendo en relación el exterminio indígena del siglo XIX con los desaparecidos del Proceso Militar. La novela de Gabriela Massuh extiende esta línea de violencia a los pueblos fustigados por

la agroindustria en el siglo XXI y, en particular, a las comunidades indígenas. La desaparición de personas, el desalojo de pueblos enteros de sus tierras y el avance de las corporaciones tienen como correlato la desaparición de los espacios comunes y el desmonte de la realidad. La novela de Massuh inscribe el ámbito de la cultura argentina en esta historia del avance violento del capitalismo y desde ese lugar herido lee las escrituras contemporáneas. Como señala Walter Benjamin en “Sobre el concepto de historia” (1940): “No existe un documento de cultura que no sea a la vez de la barbarie” (52)

CAPÍTULO III

Tecnología y mercado: la catástrofe suave de la era digital

COLGADA de un lado a otro del árbol de Saussure hay una enorme pancarta que reza
EL FUTURO YA FUE

Héctor Libertella. *El árbol de Saussure*

¿Cómo trascender, cómo politizar o cómo tematizar esa idea de un futuro que ya llegó y es suave y es horrible al mismo tiempo y es confortable y es deprimente a la vez?

Hernán Vanoli

3.1. Tecnocapitalismo y post ciencia-ficción argentina

En su libro *La silicolonización del mundo: la irresistible expansión del liberalismo digital* (2018), Éric Sadin describe nuestra época como “el tiempo de las catástrofes”, aunque “sabemos que la gran catástrofe, esa catástrofe que remite a un imaginario escatológico o al de una ciencia ficción apocalíptica, no va a llegar” (18). En cambio, dice Sadin, estamos atravesados por múltiples catástrofes, difusas e impredecibles, al punto que “verificamos en lo cotidiano, en nuestros cuerpos y espíritus, el principio físico matemático de la incertidumbre y la teoría del caos” (18-19).

Éric Sadin contrapone la región de Silicon Valley al “contexto global altamente sísmico” en que se entremezclan la quiebra de los bancos, la deuda de los Estados, el desempleo masivo, los atentados y el calentamiento global. La región californiana de Silicon Valley en la Bahía de San Francisco, donde se concentra la mayor parte de las empresas de internet y alta tecnología –Apple, Amazon, Google, Facebook, Netflix, Uber,

Twitter, Instagram— representa el triunfo empresarial de la industria informática y el empoderamiento de una nueva concepción del mundo que se constituye como espíritu del presente y promesa de porvenir. Sin embargo, podemos leer en el espesor mismo de internet y las tecnologías inteligentes una modulación distinta de lo catastrófico en el mundo cotidiano. Internet y sus corporaciones se expanden de manera autónoma e insomne en nuestras vidas como el océano cerebral del planeta Solaris en la novela de Stanislaw Lem. Se trata de una catástrofe interiorizada e imperceptible, veloz, inmanente y eficaz. Como lo precisa Éric Sadin:

Vivimos en la época de las catástrofes, que imaginamos contener en parte gracias al milagro de un horizonte salvador, sin percibir que vivimos de aquí en más una catástrofe mayor, progresiva, evolutiva, que alcanza la Tierra entera, que además no tiene aspecto de hacerlo, incluso todo lo contrario, y que lleva al brusco desmantelamiento de gran cantidad de adquisiciones jurídico-políticas, aquellas edificadas sobre los poderes del entendimiento humano, la capacidad de decisión, el derecho fundamental a la contradicción y el de la preservación de la parte sensible que nos constituye. (38)

La temprana perspectiva utópica de internet como potencia revolucionaria de una cultura desregulada, democratizadora y experimental, desterritorializada y rizomática, promesa de nuevas formas de comunidad no jerárquicas³¹, se nos presenta de un modo diferente hacia la tercera década del nuevo siglo. Una serie de cambios se han precipitado velozmente en el ámbito tecnológico global en relación con el devenir del capitalismo. A partir de la

³¹ Cf “3.4 Postmodernization, or The Informatization of Production”, *Empire* (2000), de Michael Hard y Toni Negri, como ejemplo de esta lectura emancipadora de internet y las tecnologías digitales.

segunda década del siglo XXI, al mismo tiempo que se generalizó el uso portátil de tecnologías digitales inteligentes en la cotidianeidad, la lógica mercantil se propagó de modo inédito sobre todos los aspectos de la vida a través del procesamiento masivo de datos en la web. El mercado mundial, internet y las tecnologías digitales parecen haber establecido una nueva clase de alianza que interviene de modo activo en nuestras vidas mediante la manipulación incesante de variables algorítmicas al servicio de una economía de datos general. En este sentido, Éric Sadin habla de tecnoliberalismo para describir cómo “la lógica computacional contemporánea se entrecruza o se confunde con la lógica propia del liberalismo, que aspira sin descanso a la conquista de nuevos mercados” (27) y advierte sobre una “silicolonización del mundo” dada por la emergencia de un modelo civilizatorio de mercantilización y colonización digital que devora todo lo existente³².

Jonathan Crary se ha referido de un modo similar a esta configuración tecnológica del capitalismo tardío en su libro *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep* (2013). La sociedad 24/7 inscribe la vida humana en una duración sin interrupciones, de funcionamiento continuo, con el objeto de mercantilizar intensivamente todos los momentos de la cotidianeidad: todo debe ser rentable y calculable. El último límite de la sociedad 24/7 es la barrera del sueño, lapso de reposo y desconexión que el sistema quiere

³² En *La humanidad aumentada: la administración digital del mundo* (2017) Éric Sadin recurre metafóricamente al personaje de Hal 9000 en el film *2001: A Space Odyssey* (1968) de Stanley Kubrick, súper computadora que toma el control de la nave espacial y se rebela contra el humano, para señalar cómo la “duplicación digital” de la vida en términos algorítmicos puede convertirse –a partir de fenómenos como la *Big Data* y de nuestra delegación de decisiones a estos mecanismos– en una forma de superioridad cognitiva informática para administrar todos los aspectos de la existencia de modo independiente, en una especie de “toma de poder” omnipresente o “golpe de Estado permanente” (Sadin 32).

desmontar y capitalizar para instaurar una sociedad de consumo insomne³³. En la misma línea, Franco “Bifo” Berardi propone en *And: phenomenology of the end: sensibility and connective mutation* (2015) la hipótesis de que el capitalismo, luego de llegar a un límite geográfico en la lógica de expansión indefinida que señaló Rosa Luxemburgo, continúa su dirección en la conquista del espacio interior, el espacio de la mente y el tiempo³⁴. Varios teóricos (Berardi, Crary, Fisher, Han, Sadin, Speranza) coinciden en señalar una estandarización de la experiencia del tiempo en el siglo XXI con el rápido desarrollo y el uso generalizado de las tecnologías digitales y la inmediatez de las comunicaciones en la sociedad global hiperconectada de internet.

A partir de algunas ideas de William Burroughs y Paul Virilio, Gilles Deleuze postuló en el texto manifiesto “Post-scriptum sobre las sociedades de control” (1990) el paso de la sociedad disciplinaria foucaultiana a una sociedad de control, caracterizada por la fluctuación y flexibilidad de sus redes, como un virus que organiza la vida desde su interior. Las sociedades de control son múltiples y no proceden por moldes, instituciones y encierros como las sociedades disciplinarias, sino que realizan modulaciones que se extienden en todas las direcciones y actúan mediante máquinas informáticas y ordenadores, con la velocidad y simultaneidad de las telecomunicaciones. El modelo de las sociedades

³³ “24/7 announces a time without time, a time extracted from any material or identifiable demarcations, a time without sequence or recurrence. In its peremptory reductiveness, it celebrates a hallucination of presence, of an unalterable permanence composed of incessant, frictionless operations” (Crary 29).

³⁴ “The colonization of time has been a fundamental objective of the development of capitalism during the modern era. The anthropological mutation that capitalism produced in the human mind and in daily life has been above all a transformation in the perception of time.

Yet with the spread of digital technologies, which allow absolute acceleration, something new occurs. Time becomes the primary battlefield, as it is the space of the mind, mind-time, cybertime.” (Berardi 186)

de control ya no es la cárcel sino la empresa: las corporaciones y sus servicios. La subjetividad puesta en juego es ahora la del consumidor. En *Psicopolítica: neoliberalismo y nuevas tecnologías de poder* (2014) Byung-Chul Han postula que la publicidad de Apple 1984, presentada en la SuperBowl del año homónimo, donde se hace referencia a la distopía de George Orwell para promocionar la primera computadora personal Macintosh en el mercado, es la marca comunicacional que da inicio a la sociedad de control. A partir de este cruce entre comunicación y control, dice el filósofo, “cada uno se vuelve el panóptico de sí mismo”.³⁵

Desde un plano individual y de las relaciones sociales, esta combinación contemporánea de lo mercantil y lo digital trastoca radicalmente las movedizas fronteras de lo público, lo privado y lo íntimo hasta el grado no sólo de codificar nuestros intercambios y comunicaciones, sino también de participar en la conformación de nuestras subjetividades, anticipando y modelando las conductas, afectos y marcos cognitivos de nuestra experiencia sensible. En este sentido, Jonathan Crary denuncia en la sociedad 24/7 el proyecto global de crear un sujeto humano insomne, capaz de trabajar y consumir sin límites temporales en un capitalismo sin intermitencias: las veinticuatro horas durante los siete días de la semana. Walter Benjamin hablaba en 1937 de un entrenamiento perceptivo

³⁵ “Es legendario el anuncio de Apple que en 1984 centelleaba en la pantalla durante la Super Bowl. En él, Apple aparece como libertador contra el Estado vigilante de Orwell. Trabajadores sin voluntad y apáticos se adentran en una gran sala y escuchan el discurso fanático del Big Brother en la telepantalla. Entonces una corredora irrumpe en la sala, perseguida por la policía del pensamiento. Avanza sin vacilar y delante de sus pechos bamboleantes lleva un gran mazo. Corre decidida hacia el Big Brother y arroja con rabia el martillo a la telepantalla que explota. Los hombres despiertan de su apatía. Una voz anuncia: ‘El 24 de enero Apple Computer introducirá Macintosh. Y verás por qué 1984 no será como 1984’. Frente al mensaje de Apple, el año 1984 no marca el fin del Estado vigilante de Orwell, sino el comienzo de una nueva sociedad de control que lo supera con creces en eficiencia.” (Han 34)

de la audiencia –la “recepción en la dispersión”– en la época de la reproductibilidad técnica con el cine. Hoy somos entrenados por internet y los dispositivos móviles de la época de la reproductibilidad digital. Resulta necesario pensar, entonces, cómo impacta este nuevo *sensorium* del presente en los objetos culturales contemporáneos; es decir: cómo las formas estéticas de nuestro tiempo asumen en sus expresiones características de este contexto de producción, cómo sus espacios formales se ven envueltos por las dinámicas de esta inflexión contemporánea y de qué maneras artísticas discuten estos problemas.

En este capítulo, analizaré textos que desde su especificidad literaria dialogan estrechamente con los conflictos anteriormente planteados. La experiencia de lo digital, internet y el mercado global en el capitalismo tardío constituye una coyuntura que impacta en los temas, procedimientos, estructuras y modos de la narración. Me interesa, entonces, observar y pensar cómo funcionan esos modos de narrar y entrever sus singularidades y efectos. He seleccionado dos novelas argentinas –*Cataratas* (2015) de Hernán Vanoli y *Kentukis* (2018) de Samanta Schweblin– para indagar esta relación contemporánea entre tecnología, mercado y literatura. En los capítulos precedentes he analizado diferentes poéticas narrativas de la catástrofe con el objeto de explorar la forma de los textos en relación con situaciones específicas como la crisis del 2001 y la transformación agroindustrial de Argentina. A diferencia de estas conceptualizaciones, la catástrofe del tecnoliberalismo tiene un rostro suave, al mismo tiempo invasivo y agradable, tejido por la portabilidad de los medios digitales y las interacciones narcisistas de las redes sociales. Si bien las tecnologías han estado presentes en la literatura argentina desde hace tiempo, el alcance de este giro tecno-mercantil más reciente plantea otras hipótesis textuales³⁶. En este

³⁶ Beatriz Sarlo en el texto “La novela después de la historia. Sujetos y tecnologías” del volumen *Escritos sobre literatura argentina* (2007), señala que el “ingreso de nuevas

sentido, podemos preguntarnos sobre las formas en que las imaginaciones de la catástrofe –por ejemplo, las distopías totalitarias clásicas, como el imaginario estalinista en *1984* de George Orwell– han cambiado en el contexto sociopolítico hipertecnologizado del siglo XXI, cuando gran parte de las fantasías de la ciencia ficción ya se han materializado en el mundo cotidiano y, a través de las tecnologías digitales, se han efectivizado mecanismos de poder que funcionan desde una lógica distinta de la represión, prohibición y control de las sociedades disciplinarias. En este capítulo, entonces, propongo analizar en las novelas argentinas mencionadas una tercera poética de la catástrofe que actualiza y complementa el mapa trazado en los capítulos anteriores sobre las escrituras del fin del mundo en torno a la crisis del 2001 y las narrativas del desastre agroindustrial: la catástrofe *suave* del tecnocapitalismo de la era digital.

Cataratas y Kentukis forman parte de un cuerpo diverso de ficciones de la narrativa argentina del siglo XXI atravesadas por el fenómeno de internet. Estos textos dialogan con una estética de la ciencia ficción sin circunscribirse al género, acercándose por momentos a una escritura casi realista de la era virtual. El concepto de post ciencia-ficción de Francisco Marzióni, mencionado en el primer capítulo de esta investigación, es especialmente operativo para leer estas narrativas, situadas a medio camino entre realismo y ciencia ficción. Recordemos que Marzióni remonta las raíces de su denominación al desarrollo de la narrativa fantástica en el Río de la Plata (Borges, Bioy Casares, Cortázar, etc.). En este apartado yo utilizo la categoría de post ciencia-ficción para caracterizar específicamente textos literarios que refieren la era virtual. *No alimenten al troll* (2012) y

tecnologías expresivas en la literatura desde las pantallas de Internet, el correo electrónico, el chat, los mensajes de texto . . . no puede ser pasado bajo el régimen que permitió discutir la literatura policial o la presión de la crónica periodística sobre la ficción” (481).

El recurso humano (2014) de Nicolás Mavrakis, *Los cuerpos del verano* (2012) y *Los mantras modernos* (2017) de Martín Felipe Castagnet (2012), *Te quiero* (2013) de J.P. Zooey, *Las redes invisibles* (2014) de Sebastián Robles, *Las constelaciones oscuras* (2015) de Pola Oloixarac, *Mapas terminales* (2017) de Lucila Grossman, *Pyongyang* (2017) de Hernán Vanoli son, entre otros, algunos de los textos recientes de la literatura argentina donde la tecnología informática –en tanto instancia de control, administración, gestión y mercantilización de lo viviente– cumple un papel importante. Estas escrituras guardan relación con las narrativas (post) apocalípticas en torno a la crisis del 2001 de las que se desprenden, pero se diferencian fundamentalmente por su conceptualización de lo digital y la presencia organizadora de internet en sus imaginarios. Son ficciones que suelen tener un carácter distópico y presentar escenarios biotecnológicos en los que subyace un entramado transnacional de informatización y gestión de datos de los ciudadanos, a veces ponen de relieve aspectos concernientes a la manipulación genética y describen una mediación continua de la experiencia por empresas, marcas y grupos monopólicos. Sin embargo, estos textos permiten también lecturas próximas al “realismo”, en tanto articulan una narrativa que ilumina aspectos del presente. Las novelas *Cataratas* de Hernán Vanoli y *Kentukis* de Samanta Schweblin, se sitúan en este entremedio conceptual y hacen de esta torsión una instancia productiva: son novelas con elementos de ciencia ficción donde lo fantástico y el realismo, lo literario y lo sociológico conviven y se potencian.

En este capítulo me interesa observar, entonces, cómo *Cataratas* y *Kentukis* se interrogan sobre las nuevas condiciones del capitalismo tecnológico y las subjetividades que se conforman en su coyuntura, cómo leen las prácticas y modalidades de consumo que emergen en el ámbito del tecnoliberalismo –ambas son novelas sobre los “usuarios” de las tecnologías– y de qué modo articulan una poética narrativa de la catástrofe como instancia

de un escenario contemporáneo naturalizado. Tanto *Cataratas* como *Kentukis* tematizan la experiencia de lo tecnológico en dimensiones amplias, problematizando el alcance y el grado de intromisión del orden global. En este sentido, *Cataratas* pone en contacto la lógica del tecnoliberalismo con la esfera de la academia y *Kentukis* se centra, a partir de lo tecnológico, en las relaciones humanas de la vida cotidiana. Las siguientes preguntas son orientativas para mi análisis de estas novelas: ¿cómo cambia el estatuto de la catástrofe en las novelas de Hernán Vanoli y Samanta Schweblin y qué relaciones establecen los textos entre tecnología y desastre para leer la contemporaneidad? ¿En qué medida estas novelas cruzan la distopía con discursos y reflexiones que convierten las especulaciones de la ciencia ficción en un razonamiento sobre lo que acontece en el tiempo presente? ¿De qué modo el impacto del mundo digital en *Cataratas* y *Kentukis* se traduce en la experiencia subjetiva de los personajes y en el desarrollo estructural de la narración? Finalmente, ¿qué procedimientos narrativos utilizan los textos para poner de manifiesto los mecanismos mercantiles de producción de objetos, espacios, saberes y sociabilidades en el mundo cotidiano del capitalismo digital del siglo XXI?

3.2. Vivir sin un afuera: hiperconexión y realismo capitalista en

Cataratas de Hernán Vanoli

Ahora tenían tres autos demorados y unos de civil aprovechaban los faros del primero para iluminar la casilla de guardia donde habían detenido a una pareja. . . . La chica tenía un cuerpo atractivo resaltado por sus jeans de Kenzo y una campera corta de cuero de buena confección. El hombre . . . vestía una campera de cuero Mango y unos jeans oscuros, posiblemente un par de UFO Gross. . . . Pensaba que si veinte años atrás hubiera imaginado en esa pareja una historia de terrorismo, y hace diez años habría diagnosticado que se trataba de una ‘taxi-couple’ que vende sus servicios . . . , en estos tiempos en los que venía de hacer un negocio de importación de telas para jeans, descubría en ellos a un par de consumidores de indumentaria informal.

Rodolfo Fogwill, *Vivir afuera*

¡Sí! Examina una cosa por todos lados, y por eso creéis que es un verdadero investigador del conocimiento. Pero lo que quiere es rebajar el precio: ¡quiere comprarla!

Friedrich Nietzsche. *Aurora*

It is worth recalling that what is currently called realistic was itself once ‘impossible’.

Mark Fisher. *Capitalist Realism*

¿Qué sucede cuando los discursos disruptivos que interpelan el tejido social son asimilados por el sistema y cualquier posibilidad de cambio se desmorona? ¿Cómo salir del callejón sin salida del capitalismo del siglo XXI en esta época que naturaliza las crisis y parece cancelar toda alternativa? ¿En qué medida y de qué modo internet y las tecnologías digitales de hiperconexión cooperan en la administración de esta estructura y conforman un tipo de subjetividad global? *Cataratas* de Hernán Vanoli explora estas tensiones a través de una figuración distópica que tematiza, al mismo tiempo, problemáticas referidas a la actividad académica como forma de vida. En este sentido, *Cataratas* lee determinados

parámetros del capitalismo tecnológico en el contexto más amplio del ámbito académico y, a partir de esta relación, nos permite formular otra pregunta: ¿qué puede hacer la esfera académica –desde sus mecanismos institucionales de producción de conocimientos– para intervenir en este escenario contemporáneo, cuando la estructura de la sociedad de consumo le impone sus modos de funcionamiento? En este apartado dedicado a *Cataratas*, voy a analizar cómo la novela de Hernán Vanoli piensa estos problemas a través de una escritura singular que sigue a los personajes en sus monólogos internos y gestos cotidianos. Propongo que *Cataratas* organiza sus materiales narrativos de un modo que deja leer lo que Mark Fisher denominó “realismo capitalista”. En este sentido, la distopía de la novela funciona más como una cartografía imaginaria de elementos del presente que como imaginación de un mundo ulterior.

La novela *Cataratas* relata un futuro distópico extrañamente familiar, sin referencias temporales específicas pero que se deja percibir como cercano y donde se leen coordenadas de la contemporaneidad. Se trata de un mundo de corporaciones transnacionales, grandes marcas y dudosos negocios, atravesado por la omnipresencia diaria de la web y las tecnologías digitales. En ese ambiente con algunos tintes *cyberpunk*³⁷, *Cataratas* narra las aventuras de unos becarios de CONICET (Consejo Nacional de

³⁷ El *cyberpunk* es un subgénero de la ciencia ficción que explora las fronteras entre el cuerpo humano y las tecnologías, tiene elementos de la novela negra y fue desarrollado principalmente por el escritor norteamericano William Gibson en la década de los ochenta a partir de su novela *Neuromancer* (1982). La estética *cyberpunk* se difundió de modo masivo a través del film *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, que adapta la novela de Philip K. Dick *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968). Pablo Capanna describe el *cyberpunk* en *Ciencia ficción, utopía y mercado* (2006) como “una distopía aceptada” (136) porque “[s]u horizonte no va más allá del mediano plazo: un mundo anarquizado y decadente donde las transnacionales y las mafias luchan sin escrúpulos, lleno de drogas, informática y biotecnología” (136). *Cataratas* combina elementos distópicos de *cyberpunk* con aspectos casi costumbristas de lo argentino.

Investigaciones Científicas y Técnicas) que viajan a Puerto Iguazú en la provincia de Misiones para participar en un congreso de sociología. Desde ese enfoque, la novela se convierte en una máquina narrativa sobre el consumo y el trabajo en la sociedad posfordista del nuevo milenio. Le interesa observar la articulación entre tecnología, mercado, subjetividad y formas de sociabilidad. En este sentido, *Cataratas* es una novela que se interroga por la naturaleza contemporánea de las mercancías y sus formas de fetichismo en el mundo digital. El texto traslada estas problemáticas de manera satírica al campo del saber y la investigación universitaria argentina, en solapamiento con el Estado, los intereses empresariales, el accionar de los monopolios, los pactos e internas políticas partidarias y el mercado turístico de los congresos. La novela construye unos personajes neuróticos y calculadores, inmersos en un constante estado de banalidad como efecto del estímulo que reciben de las redes informáticas implantadas en sus cuerpos.

Hernán Vanoli (1980) ha publicado los libros de relatos *Varadero* y *Habana maravillosa* (2009) y *Pyongyang* (2017) y las novelas *Pinamar* (2011), *Las mellizas del bardo* (2012) y *Cataratas* (2015). Escribió en colaboración con Alejandro Galliano el estudio biográfico-sociológico *Los dueños del futuro: Vida y obra, decretos y mentiras de los empresarios del siglo XXI* (2017) y participó en el volumen colectivo *¿Qué quiere la clase media argentina?* (2016). Además de su labor como escritor y sociólogo, Vanoli ha tenido un papel destacado en la escena de las editoriales independientes argentinas. Junto con Félix Bruzzone y Violeta Gorodischer fundó la editorial *Tamarisco*, dirige con la escritora Lola Copacabana la editorial *Momofuku* y es el editor de la revista *Crisis*.

Podría pensarse a *Cataratas* como una especie de novela total de la narrativa argentina del siglo XXI desde el punto de vista de su extensión, cantidad de personajes, multiplicidad de historias, ambientes, referencias culturales, trabajo con los géneros,

lenguaje y diálogo con una estética sociológica del realismo; sin embargo, no tiene los clásicos mecanismos de cierre y circularidad de la novela total y, en su lugar, la novela practica una lógica acumulativa, de yuxtaposición de historias, monólogos internos inconducentes de los personajes y proliferación de objetos y marcas comerciales en las descripciones narrativas. En este análisis propongo que este exceso acumulativo de *Cataratas* pone en escena la lógica aditiva de la navegación web y el *modus operandi* rizomático de los mercados en el mundo actual de plataformas virtuales.

La novela está compuesta por seis partes (“Preparativos de viaje”, “Yodo”, “La necesidad de dañar”, “Antesalas del sueño”, “Patrullas perdidas” y “La balada de los becarios”) en las que sigue las aventuras de los becarios en un viaje a la provincia de Misiones, donde tiene lugar un congreso de sociología. La trama se estructura en torno a algunos hilos principales enmarcados en la situación del congreso. Menciono algunos de los más relevantes: el triángulo amoroso del director Ignacio Rucci, su esposa doctoranda Alicia Eguren y el amante de ella, el becario Marcos Osatinsky –esta situación termina con el asesinato de Ignacio Rucci por Marcos Osatinsky; el contrabando de una sustancia química radioactiva (tres tubos de BioEmol) en manos de Ignacio Rucci y, posteriormente, en poder de los becarios; la persecución de los becarios por diversos grupos y mafias para arrebatarse este químico y, finalmente, el secuestro de los becarios por una organización guerrillera de personas mutantes. El texto sitúa estas narraciones en un universo singular que tiene elementos del orden de la ciencia ficción, como tecnologías instaladas en el cuerpo y seres con diversas mutaciones: palomas fosforescentes con hocico de gato y alas de mosca y personas con una enfermedad que las convierte en caracoles gigantes (la Esquistosomiasis). Sin embargo, al mismo tiempo, los signos del texto remiten a escenarios multinacionales engañosamente realistas, donde lo que se muestra es una exacerbación de

la digitalización y la sociedad de consumo del presente.

Los personajes becarios en ciencias sociales de la novela *Cataratas* tienen nombres de figuras de la historia argentina vinculadas a la militancia revolucionaria y la resistencia política de los años setenta: Marcos Osatinsky (uno de los fundadores de la organización guerrillera FAR –Fuerzas Armadas Revolucionarias– y uno de los dirigentes de la agrupación Montoneros, asesinado en 1975 por la organización paramilitar Triple A –Alianza Anticomunista Argentina), Gustavo Ramus (uno de los fundadores de Montoneros que participó en el secuestro y asesinato del general Pedro Eugenio Aramburu y fue parte del asalto al Banco Galicia, abatido a sus 22 años en un enfrentamiento con la policía en 1970), Alicia Eguren (docente, poetisa y ensayista que militó en el peronismo revolucionario y fue secuestrada y desaparecida en 1977 durante la dictadura militar de Videla), Mónica Lafuente (desaparecida el 23 de diciembre de 1975 a los 21 años) y Silvia Filler (estudiante asesinada a los 18 años por el grupo peronista de ultraderecha CNU –Concentración Nacional Universitaria– durante una asamblea estudiantil realizada en el Aula Magna de la Facultad de Arquitectura de Mar del Plata). Con estos nombres cargados políticamente Vanoli bautiza a los personajes becarios de CONICET que viajan a la provincia de Misiones para asistir a un congreso de sociología.

Este juego de historia política con los nombres está también en el director de los becarios, llamado Ignacio Rucci. Este personaje es en la novela una especie de jerarca académico que concentra poder, está involucrado en negocios turbios realizados con fondos públicos y prepara una reforma para arancelar la Universidad de Buenos Aires (UBA). El complemento histórico de este nombre es José Ignacio Rucci, un dirigente sindical, cercano a Perón, perteneciente a la Unión Obrera Metalúrgica, miembro de la resistencia peronista luego de la caída de Perón en 1955 y designado Secretario General de la CGT

(Confederación General del Trabajo de la República Argentina) en 1970. Este líder sindical estuvo alineado con la derecha peronista, fue socio fundador de la Triple A y uno de los organizadores de la Masacre de Ezeiza. Rucci fue asesinado en 1973 por las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) en lo que se denominó la “Operación Traviata” y, posteriormente, Montoneros se adjudicó el asesinato³⁸. En la ficción de la novela *Cataratas*, el académico Ignacio Rucci está casado con la estudiante Alicia Eguren y es asesinado por Marcos Osatinsky, uno de sus becarios –amante de Alicia– luego de que éste se entera que CONICET no renovó su beca de doctorado.³⁹

En cierto punto, el juego de nombres que establece *Cataratas* con los personajes y sus resonancias políticas, recuerda el procedimiento que realiza Osvaldo Lamborghini en *El Fiord* (1969), con nombres como Carla Greta Terón (CGT: Confederación General del Trabajo) o Atilio Tancredo Vacán (iniciales de Augusto Timoteo Vandor, suboficial de la Armada Argentina y líder sindical de la derecha peronista, asesinado en 1969). Por otro lado, junto con estos nombres de la historia política, aparecen en la novela de Hernán Vanoli personajes con nombres de figuras del espectáculo televisivo como Adrián Martel, el dueño de la posada donde se hospedan los becarios (el “facha” Martel en la tv argentina, actor conocido por participar de programas y películas con el comediante Alberto Olmedo) y la esposa de Martel en la novela, Cristina Lemercier (actriz argentina conocida por su papel de Jacinta Pichimauida en la tira televisiva *Señorita maestra*). El marco interpretativo de la operación textual realizada por Vanoli con los nombres no queda del todo claro y

³⁸ <http://www.izquierda.info/modules.php?name=News&file=article&sid=12572>

³⁹ Otros personajes de la novela *Cataratas* con nombres de resonancia política de los setenta son Lorenzo Miguel, el socio de Rucci en la novela, que le encarga a Rucci llevar una valija con un agroquímico prohibido que van a traficar en la frontera de Misiones y Jorge Osinde (militar organizador de la Masacre de Ezeiza), que es el asesino contratado por el Lorenzo Miguel para seguir los movimientos de Ignacio Rucci en Misiones.

genera una indeterminación alegórica. Interrogado en una entrevista⁴⁰ por esta designación de los personajes, el escritor respondió que “en algunos casos la literatura puede servir no sólo para imaginar mundos posibles, sino también para pervertir ciertas sedimentaciones en la imaginación pública”. En cierto punto, lo que la novela dejaría leer respecto a esta operación textual es que el imaginario político más convulso de la historia argentina del siglo XX ya no adquiere una forma alegórica determinante, sino que funciona como material narrativo maleable. No se trata ya de imaginar mundos posibles, señala Vanoli. *Cataratas* cartografía con cinismo provocador este paisaje de desilusión política.

Rodolfo Enrique Fogwill es el escritor argentino que más podemos vincular con el proyecto de Hernán Vanoli y por esto he citado como epígrafe un pasaje de su novela *Vivir Afuera* (2000)⁴¹. Fogwill es un escritor especialmente preocupado en su literatura por los modos en que la técnica y la sociedad se entrecruzan y generan dispositivos de control en el lenguaje. Los textos de Fogwill (y su figura) se emparentan especialmente con Hernán Vanoli porque ambos son escritores sociólogos que trabajan los relatos sociales, interesados en leer los modos en que lo político circula en las voces, los códigos y el habla, atentos al papel del mercado como dispositivo dentro de sus mundos narrativos. En este sentido, la escritura de Fogwill tiene un estilo predominantemente realista, pero suele convertirse en algunos de sus textos en un realismo extrañado (por ejemplo, al final de *Vivir afuera*) por la irrupción paranoica de tecnologías relacionadas con el poder. Hernán Vanoli continúa en

⁴⁰ <http://www.telam.com.ar/notas/201509/121442-la-consecuencia-de-las-sociedades-de-control-es-la-interiorizacion-corporal-de-los-sistemas-de-telecomunicaciones.php>

⁴¹ En el texto “El imitador de voces”, incluido en el volumen *Ficciones argentinas: 33 ensayos* (2012), Beatriz Sarlo señala esta filiación Fogwill-Vanoli en su estudio de la novela *Pinamar* (2010) de Hernán Vanoli. Sarlo, tomando cierta distancia valorativa, caracteriza al estilo de Vanoli como un “hiperrealismo lingüístico” y circunscribe la escritura de Vanoli a una etnografía ficcional de lo social.

parte la línea de Fogwill, es un escritor que considera en sus textos las relaciones entre imaginación, mercado, tecnología y voces sociales.

En el epígrafe de Fogwill que encabeza este apartado, de la novela *Vivir afuera*, el narrador observa desde su auto una pareja de jóvenes detenida por la policía en la ruta y establece una serie de detalles en los que se observan las relaciones de fuerza que se inscriben sobre los cuerpos en la tensión de distintos momentos históricos de la Argentina: la pareja terrorista es una referencia clara a la militancia revolucionaria de la década del setenta (montoneros, FAR); la pareja “taxi” pone de manifiesto la liberación deseante de los ochenta con el retorno de la democracia después de la dictadura militar (los taxi-boys). Para finales de la década de los noventa, el texto acentúa en la pareja detenida las marcas de indumentaria (Kenzo, Mango, UFO), el consumismo y las importaciones (negocio de importación de telas de jeans).

En cierto punto, Hernán Vanoli continúa en *Cataratas* esta serie, subvierte algunos de sus elementos y traza un mapa del capitalismo del siglo XXI. Estos aspectos presentados por Fogwill en una lógica sucesiva, se superponen de un modo siniestramente reciclado e irónico en Vanoli. Los personajes de la novela encarnan estas figuras de modo simultáneo en un entramado donde todo se vuelve mercantizable: las figuras de la lucha política de los setenta, las experiencias sensuales, el ámbito académico y sus formas de conocimiento, los discursos sociales y el mundo omnipresente de las marcas comerciales. Esta dinámica está concentrada, a su vez, en un nuevo tipo de velocidad que hace posible la acumulación de elementos heterogéneos: internet y el capitalismo de plataformas. Es la velocidad del *twitteo*, los *me gusta* de *Facebook*, las imágenes vertiginosas de *Instagram*, los tecleos en el buscador de *Google*, las transacciones comerciales online y el dinero virtual. Las “cataratas” de la novela, como Pablo Potenza mencionó en una reseña de la *Revista Otra*

*Parte*⁴², no son solamente las Cataratas del Iguazú en cuyas cercanías transcurre el congreso de sociología al que asisten los becarios, sino también el lenguaje torrencialmente cuantioso y catártico de la novela. Agregaría que las cataratas son también los datos, la proliferación de datos que procesan y producen las tecnologías digitales, con sus modos de economía, mercado digital y circulación de mercancías: la forma intensiva actual de expansión del capitalismo.

La novela de Hernán Vanoli, entonces, reflexiona sobre la relación literatura-técnica en este escenario emergente del capitalismo digital, de tal modo que las digresiones y monólogos de los personajes ya están precintados por esta lógica. Como Fogwill, los personajes están envueltos en un lenguaje de dinámicas mercantiles y las referencias a marcas comerciales son numerosas; pero, además, sus conciencias se proyectan de manera continua en un mundo de redes sociales virtuales que ocupa sus reflexiones y es parasitario de todos sus actos.

Marcos Osatinsky usaba un jean Levi's de segunda selección, comprado una mañana de octubre en un enorme local que había sido un taller de marroquinería y también un depósito de autopartes: un jean cosido en Indonesia o alguna otra milagrosa nación del capitalismo asiático, pagado con la tarjeta de débito del Banco de la Nación de la República Argentina que dice Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas . . . “Levi's es una buena marca más allá de que sus fábricas exploten obreros gracias a regímenes casi esclavos de trabajo”, pensó Marcos Osatinsky. “Levi's me otorga ciudadanía.” . . .

⁴² Potenza, Pablo. “Cataratas. Hernán Vanoli”. Revista Otra Parte. En línea. <https://www.revistaotraparte.com/literatura-argentina/cataratas/>

Mientras viajaba en el Ferrocarril General San Martín rumbo a Retiro, la pagoda de recuerdos similares a caer en lona rugosa hizo que Marcos Osatinsky imaginara un comentario irónico para Mao, la red social de elite donde Marcos Osatinsky militaba, un comentario sobre Levi's y su campaña para utilizar telas ecológicas que requieren menos agua en cada lavado. (*Cataratas* 15-16)

Mao es una especie de twitter donde los becarios postean sus ocurrencias y obtienen puntos, que son traducidos en dinero virtual (centavos de dólar) o descuentos de acuerdo a su cantidad de seguidores. Los personajes están continuamente imaginando entradas sintetizadas para esta red social (“la masa cerebral de Marcos Osatinsky comenzó a bullir otra serie de frases ingeniosas para desplegar en Mao”). Internet está integrado al funcionamiento orgánico del cuerpo y es administrado por la mega corporación Google Iris, que también es una red social con características de *Facebook*. Los mensajes recibidos del mundo virtual vibran en los oídos y se colorean en las uñas, desde donde se puede desplegar un visor, los usuarios realizan transacciones con tarjeta de crédito a través de un “sistema de pago ocular”, establecen relaciones basadas en la compatibilidad genética a través del “servicio de sexo pasajero de Google Iris” y conocen su nivel de estrés a través de un “sistema de detección ocular de emociones”. El uso permanente de Google Iris deja resabios de sabor a yodo en la boca de los usuarios. Google Iris es la red total instalada en el cuerpo y todos los ciudadanos pagan un impuesto a la empresa Google.

En diálogo con el epígrafe de Fogwill, podemos observar cómo *Cataratas* resalta el nombre de las marcas de vestimenta (Levi's). En este sentido, la novela realiza algunas operaciones narrativas que singularizan los objetos de consumo. El texto utiliza de forma recurrente el procedimiento de historizar las mercancías y las locaciones comerciales (“un enorme local que había sido un taller de marroquinería y también un depósito de autopartes:

un jean cocido en Indonesia”, etc.) También, el texto utiliza el mecanismo inverso que consiste en mostrar las derivaciones de una determinada mercancía, como cuando describe la heladera de soltera de Alicia Eguren: “una heladera cuyo último destino conocido había sido un depósito del Ejército de Salvación, y después, tras el desguace obligatorio, una isla de basura del tamaño de Manhattan que flota a la deriva en el océano Pacífico” (37). La novela está atravesada por una narración de las mercancías y megacorporaciones que conforman y administran parte del imaginario del presente. En este sentido, el texto presta especial atención a los objetos y su devenir.

Del mismo modo que las indumentarias, la novela tematiza con humor corrosivo el mercado de los alimentos y singulariza de modo hiperbólico las composiciones transgénicas de los mismos. Así, Gustavo Ramus bebe un “café marfileño con hormonas de elefantes” (26), Ignacio Rucci cena “unas brochettes de salmón aderezado con hormonas de alcaucil y vegetales grillados, acompañados de un timbal de arroz yamaní con leche de coco” y Marcos Osatinsky toma un “Chai Latte venti con crema de hormonas de axolotl”. McDonald’s se ha convertido en la primera cadena de “comida mental” y Marcos Osatinsky come una hamburguesa “bastante seca con sabor a la representación mental que una joven de aristocracia de Sudáfrica tenía de la carne de León” (167). También, la novela historiza los procesos de asimilación y fusión de grandes corporaciones de alimentos como Nabisco, que aparece en una investigación de mercado realizada por Gustavo Ramus. El texto describe la trama narrativa de esta multinacional y cómo se expande en la periferia del mercado alimenticio argentino al absorber a la tradicional empresa Terrabusi, provocando escandalosas modificaciones en la calidad de los productos argentinos y en las condiciones de sus trabajadores:

Nabisco era una empresa de alimentos oriunda de Boston, sigla de National Biscuit

Company, hermana de empresas como la United Fruit Company. En 1983 Nabisco había comprado la marca argentina Terrabusi, famosa por sus alfajores y algunas galletitas como las Melba, las Boca de Dama o las Rococó. Igual que la empresa belgo-brasileña Ambev con la marca de cerveza Quilmes, Nabisco había bajado escandalosamente la calidad de los productos de Terrabusi, había despedido empleados y realizado procesos de ajuste estructural tanto antes como después de fusionarse con Kraft Foods e integrar un oligopolio mundial de la producción de alimentos (100).

Los objetos comerciales en el lenguaje de la novela tienen una dimensión sustancial y omnipresente, son elementos que conforman los espacios narrativos y se inscriben en el mundo sensible de los personajes. Además, en tanto científicos sociales, los personajes se interesan por las marcas en sus discursos teóricos y realizan investigaciones de mercado para obtener ingresos extra a su beca de CONICET. Así, por ejemplo, a través de uno de los monólogos internos de Marcos Osatinsky, la novela nos informa de un trabajo que el personaje realizó para la marca Columbia, estudiando distintos grupos focales en espacios de compra. El fluir de la conciencia de los personajes de *Cataratas* está siempre referido a especulaciones e impulsos sobre Google Iris, las marcas y el ámbito universitario. En este sentido, podemos observar cómo la novela establece en su narratividad una relación dinámica e incesante entre la hiperconexión de las tecnologías digitales, el mercado, la cultura y la conformación de las subjetividades de los personajes.

El saber académico es puesto en juego en la trama desde la misma lógica mercantil. Los personajes están continuamente pensando el mundo en temas e hipótesis para artículos, ponencias, futuras investigaciones y posteos ingeniosos en la red. Los becarios buscan capitalizar cada experiencia en términos de conocimiento. Incluso cuando son secuestrados

por el grupo guerrillero Surubí, los investigadores universitarios no dejan de pensar en sus carreras académicas. Así, Gustavo Ramus quiere conseguir algunos contactos para realizar unos seminarios sobre la cuestión de Surubí en la Universidad de Buenos Aires cuando sea liberado y memoriza los diálogos de la situación como material para un futuro libro. Del mismo modo, Alicia Eguren ve en el secuestro la oportunidad de realizar trabajo de campo para su tesis. En este sentido, el texto acentúa una relativización de los discursos sociales de los investigadores en pos de obtener un beneficio cuantificable en términos laborales. El enfoque que la novela presenta sobre el saber de las humanidades es pesimista y desesperanzador. Según el punto de vista del texto, no hay una proyección política concreta que se desprenda de las investigaciones sociológicas de los ámbitos universitarios:

Al ver que había mujeres, a Alicia Eguren le brillaron los ojos. El azar la había depositado en un lugar donde nunca había soñado acceder: en lugar de revisar aburridos documentos históricos y testimonios de ancianos con arteriosclerosis, podía indagar en el mismo lugar de los hechos, hacer campo para su tesis, realizarle una actualización” (366)

Pero esta lógica especulativa de beneficios funciona, también, en sentido contrario; es decir, como posibilidad latente de abandonar la academia. Así, Gustavo Ramus, el único personaje –además del director Ignacio Rucci– que ha obtenido el estatuto de investigador fijo de carrera de CONICET (“era un megabecario, un becario de por vida”), piensa utilizar el secuestro como una plataforma para promocionarse en televisión cuando regrese a Buenos Aires. Todos los becarios especulan en un momento con la posibilidad de un golpe de éxito económico que les permita abandonar sus carreras académicas. En cierto punto, están saturados de sus condiciones de existencia, a pesar de que gozan del privilegio de una beca para realizar sus estudios de doctorado en sociología. Esta situación afectiva de los

personajes está enlazada con su completa inmersión en la web, la mediación (y promoción) de sus deseos por marcas y corporaciones y la expansión difusa de sus condiciones de trabajo en la vida cotidiana. Los personajes están saturados de un modelo de vida que enajena su deseo y su tiempo e imposibilita el sentido emancipatorio de cualquier acción. El núcleo narrativo que habilita la posibilidad de un gran salto en sus vidas es el BioEmol, la sustancia radioactiva que Ignacio Rucci busca traficar en Misiones y que queda en manos de los investigadores. Los becarios piensan vender en la frontera con Brasil los tubos con este líquido radioactivo no autorizado, diseñado por investigadores bioquímicos de CONICET patrocinados por Monsanto.

En una nota publicada en la *Revista Paco* (30 de Mayo, 2016) titulada “Pos sci-fi, utopías, transición”, Hernán Vanoli realizó una lectura de dos novelas argentinas de fines de los años noventa que considera precursoras de la post ciencia-ficción contemporánea en tanto son distopías que ponen de relieve una mutación en la política y en las formas de exposición resultantes de la web: *Las islas* (1998) de Carlos Gamerro y *La muerte como efecto secundario* (1997) de Ana María Shua. Esta nota de Vanoli funciona, en cierto modo, como una intervención en el campo literario a partir de la cual pueden leerse determinadas características de la narrativa de *Cataratas*. Hernán Vanoli subraya que las ficciones de Shua y Gamerro presentan un poder biopolítico ambivalente, modernizador pero con restos arcaicos (“es un Puerto Madero futurista pero también es la SIDE de los milicos”) y destaca tres figuras de importancia para pensar un cambio de la contemporaneidad: el rol de las corporaciones –poniendo a su vez énfasis en una “cultura empresaria (sic) que no puede entenderse por fuera de la cultura estatal”–, el lugar del trabajo –en este punto, Vanoli traza una serie de diferencias entre el ámbito laboral todavía industrial de las novelas de Gamerro y Shua y la conformación en el siglo XXI de una esfera de trabajo inmaterial, cognitiva y

en red– y, finalmente, las formas de violencia –una “violencia pospolítica” que “no se articula en demandas políticas, en proyectos de transformación colectiva”.

La cuestión del cambio que se produce en el ámbito laboral del nuevo siglo es un elemento importante a la hora de pensar el trabajo académico y la representación que construye *Cataratas*. Vanoli observa que en las novelas de Shua y Gamarro el lugar del trabajo y la figura del trabajador son problematizados en términos todavía de la sociedad industrial, desde la hipereplotación o el desempleo de los años noventa. Según Vanoli, en narrativas argentinas posteriores a la crisis de 2001 comienzan a emerger nuevas articulaciones del trabajo en las que resuenan las transformaciones del giro post-industrial del trabajo en el capitalismo cognitivo de la sociedad digital. Se pueden observar, entonces, dice Vanoli, otras modulaciones del trabajo como el desempleado organizado –el piquetero–, el trabajador autoexplotado y el procrastinador. Las condiciones de trabajo de los becarios en la novela *Cataratas* pueden pensarse en diálogo con estos cambios en Argentina.

En pasajes de *And: phenomenology of the end: sensibility and connective mutation* (2015), Franco Berardi compara el trabajo de los empleados *high tech* del siglo XXI (paradigma del trabajador cognitivo) con el obrero industrial asalariado. El trabajador cognitivo, a diferencia del obrero industrial para quien el trabajo era una especie de muerte de ocho horas de la que despertaba cuando sonaba la alarma de la fábrica, tiende a considerar al trabajo como un asunto esencial de su vida y acepta prolongar el tiempo de la jornada laboral indefinidamente. En la dinámica de la sociedad postindustrial, dice Berardi, la creatividad y la libido se transforman en fuerzas productivas que trabajan al servicio del semicapitalismo, en tanto abstracción radical del capital en la época de digitalización de las relaciones, virtualización financiera y producción artificial de signos en los medios de

comunicación actuales: “Semiocapitalism”, dice Berardi, “is based on the exploitation of the soul as a productive force and as a market place” (204).

Varios teóricos que escriben sobre internet y el capitalismo analizan los cambios producidos en la esfera del trabajo. Así, Byung-Chul Han analiza *En el enjambre* (2014) cómo en la actualidad “estamos libres de las máquinas de la era industrial, que nos esclavizaban y explotaban, pero los aparatos digitales traen una nueva coacción, una nueva esclavitud. Nos explotan de manera más eficiente por cuanto, en virtud de su movilidad, transforman todo lugar en un puesto de trabajo y todo tiempo en un tiempo de trabajo” (59). Las consecuencias afectivas de esta “sociedad del rendimiento”, como la llama Byung-Chul Han, basada en la autoexplotación y en la portabilidad de la era digital, es una “sociedad del cansancio”. El filósofo grafica esta situación con el mito de Prometeo. Lee metafóricamente a Prometeo como figura del sujeto de la autoexplotación contemporánea, presa de un cansancio infinito.

Los personajes de *Cataratas* son sujetos inmersos en estos procesos contemporáneos, atravesados por una interminable burocratización y mercantilización de la educación y los conocimientos producidos en las universidades. Por otra parte, el escaso impacto y resultados visibles de las investigaciones en humanidades para parte de la sociedad argentina, ha generado en ella desconfianza hacia la financiación estatal de la investigación académica. La novela describe cómo esta situación argentina incomoda socialmente a los becarios e influye en la incapacidad de los mismos para intervenir políticamente. Lo interesante de la novela es cómo articula una representación que entrecruza diferentes aspectos en una mixtura que revela lo contemporáneo. El texto construye unos personajes académicos que se la pasan en internet, entrampados en la exposición narcisista de sus personalidades y en el continuo figoneo de las redes sociales,

hechizados por la publicidad de mercancías que dominan las plataformas digitales con sus algoritmos y por los productos y marcas que consumen a cada momento. Estos personajes son sujetos hostigados por su trabajo intelectual siempre incompleto, paralizados por la multiplicación de informaciones, aislados en sus ideas y especulaciones y cansados de la imagen de sí mismos que retroalimentan. Desde este enfoque, que acentúa en los personajes un hedonismo de la época, *Cataratas* lee la catástrofe suave de la contemporaneidad, vinculando la actividad académica, internet y el mercado capitalista. ¿Pero hay en la ficción de *Cataratas* algún tipo de alternativa a este ordenamiento claustrofóbico que ficcionaliza?

En su libro *Capitalist Realism: Is there no alternative?* (2009), Mark Fisher llama “realismo capitalista” a la configuración del imaginario global de los últimos años, efecto de la sociedad del postfordismo. El realismo capitalista parte del presupuesto de que no hay alternativa al sistema presente y que el capitalismo es lo único que queda en pie ante el colapso de las posibilidades de cambio social. Como punto de partida para la argumentación de su ensayo, Fisher cita la frase de Fredric Jameson en *The Seeds of Time* (1994) de que es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo. El futuro, desde este punto de vista, sólo nos depara permutaciones y reiteraciones del capitalismo y la cultura se halla en un estado de impotencia para generar nuevas propuestas que impliquen una respuesta consistente al sistema actual. En el segundo capítulo de este ensayo, titulado “What if you held a protest and everyone came?”, Fisher analiza cómo determinados discursos y producciones culturales de carácter crítico son incorporados a la máquina mercantil del realismo capitalista. El realismo capitalista es infinitamente plástico y se reconfigura a cada momento, incluyendo en su estructura dinámica los elementos que podrían representar una instancia anticapitalista y que en la contemporaneidad a veces pueden ser una buena estrategia de publicidad de las corporaciones. Fisher pone de ejemplo

la película de animación postapocalíptica de Pixar–Disney *Wall-E* (2008) y la filantropía empresarial del líder de U2, Bono Vox, con su marca *Product Red*. Esta marca liderada por Bono – asociada con productos de American Express, Apple Inc., Converse, Armani, Microsoft, Nike y Dell, entre otras corporaciones– recauda dinero en el Fondo Mundial para la lucha contra el HIV, la Tuberculosis y la Malaria. De acuerdo con Fisher, estos discursos son formas de cinismo y chantaje ideológico, no proponen un modelo político-económico sustancialmente diferente y continúan funcionando dentro de la lógica de la sociedad de consumo. Según Fisher, hay una relación paradójicamente productiva del capitalismo con el anticapitalismo en el mundo actual. Citando a Slavoj Žižek, Fisher señala que una vez que consideramos que el capitalismo es algo malo, podemos continuar participando del intercambio capitalista sin culpa. Recordemos el ejemplo de Žižek sobre el funcionamiento de Starbucks en la película “The Pervert’s Guide to Ideology” (2012). Starbucks –puntualiza Žižek– nos informa sobre sus proyectos filantrópicos: el 1% de sus ingresos están destinados a la salud de niños de Guatemala, agua para agricultores del Sahara y dinero para salvar a los bosques y cultivar café orgánico. Según Žižek la idea subyacente en esta especie de caridad corporativa es la idea de que el capitalismo puede ser él mismo el remedio del capitalismo y la función de esta operación es despolitizar los problemas e instrumentalizar los discursos como propaganda corporativa.

La estética de la novela de Hernán Vanoli puede pensarse como una escritura del realismo capitalista en tanto pone en escena en el texto la tensión de estas fuerzas paradójicas del capitalismo. No quiero decir con esto que la novela ilustre la perspectiva teórica de Mark Fisher y el realismo capitalista, sino que *Cataratas* en su configuración ficcional, lenguaje y procedimientos narrativos produce una reflexión sobre lo contemporáneo que tiene puntos de contacto con este enfoque teórico. La misma novela de

Vanoli produce su teoría y es un artefacto teórico. Los personajes, lenguajes y saberes que conforman el texto se multiplican y anulan sin dar con una salida a los parámetros capitalistas que los conforman y delimitan. De aquí el cinismo que modula la voz narrativa y la insistencia de los personajes en la banalidad y el narcisismo. Desde esa perspectiva, *Cataratas* satiriza la militancia académica que los intelectuales realizan a través de sus intervenciones modeladas en el espacio de exhibición de las redes sociales. Mark Fisher indica que la realidad del realismo capitalista es parecida a la multiplicidad de opciones de un documento digital, “where no decision is final, revisions are always possible, and any previous moment can be recalled at any time” (Fisher 54). El ritmo y el enlace de elementos que componen los módulos narrativos de *Cataratas* despliegan esta lógica proliferante y diferida de la era digital. La forma narrativa de la novela funciona de este modo. Los personajes son seguidos en su vertiginosa deriva psíquica de recuerdos y especulaciones inconducentes, proyectando y pensando posibilidades y peripecias imaginarias. En este sentido, la catástrofe más evidente que presenta la novela es la de las subjetividades, absorbidas por el marketing personalizado de la web, la impotencia de memoraciones divagantes y el imperativo de la gestión permanente, enfocado en la novela desde la perspectiva de la carrera académica en el siglo XXI. El narrador utiliza estos códigos para narrar la alienación de los personajes, que son descritos en una exposición total a los flujos de información y estímulos del mundo digital, entregados en sus monólogos a la velocidad y el cambio de sus impulsos consumistas. Podemos observar esto en los modos acumulativos e inacabados que adopta la narración en el seguimiento de las acciones cotidianas y diálogos internos de los personajes. La forma de la novela es una puesta en escena de la lógica proliferante y mutante de Internet.

Así, por ejemplo, al comienzo de la novela el texto sigue los pensamientos y

acciones simultáneas de Alicia Eguren mientras se prepara un omelette para almorzar y escucha música. Entre otras cosas, Alicia recuerda a su exnovio Osvaldo, *stalkea* en Google Iris su perfil y observa la composición genética de los seguidores de su “ex” en la plataforma virtual, analizando con una aplicación los picos de emociones registrados en el Google Iris de Osvaldo. Al mismo tiempo, Alicia recuerda fragmentos de su vida a los veinte años cuando vivía en un *country* cerrado en la zona de Nordelta y salía a fiestas con sus amigas. También, Alicia especula con algunas ideas sobre la televisión y las empresas. Le gustaría comentar estas ideas con su amante Marcos Osatinsky porque siente que su marido-director Ignacio Rucci castra su actividad intelectual. Entonces, Alicia piensa en su tesis de doctorado sobre el problema de la sexualidad en las organizaciones armadas argentinas desde el Cordobazo hasta el golpe de Estado de 1976. En ese momento, el personaje se sirve el omelette que ha preparado, pero siente deseos de fumar y, luego, ganas de comer mayonesa e, inmediatamente, deseos de darse un baño de hidromasaje y ponerse crema de peinar. Esto la hace pensar en la empresa Unilever y recuerda los detalles de cuando se presentó a una búsqueda de personal de la corporación. Entonces, Alicia piensa en su padre enfermo por la radiación a la que fue expuesto en su trabajo en el aeropuerto de Ezeiza.

Este mecanismo narrativo que describe la actividad –sobre todo “mental”– de Alicia Eguren, continúa durante varias páginas. El personaje se siente hastiado y claustrofóbico en este mundo autorreferencial, multiplicado por internet y las redes sociales: “Pese a su frenesí *stalkeador*, Alicia Eguren estaba saturada de Google Iris. Quería irse del país, quería abandonar a Ignacio Rucci” (42). Alicia reflexiona velozmente sobre esta saturación, pero no puede producir ninguna modificación conductual en su proceder cotidiano: “‘Mao me impide conectarme conmigo misma’, pensó Alicia Eguren. El omelette amenazaba con

secarse y su bandeja de entrada no mostraba nada interesante: una invitación a la entrega de premios de unos cortos de cine . . . ofertas de zapatillas deportivas, vuelos en helicóptero por las cataratas del Iguazú” (43). Del mismo modo que Alicia Eguren, todos los personajes de la novela se la pasan abstraídos en sus pensamientos, rememoraciones y proyectos, conectados a Google Iris y elucubrando *twits* ingeniosos para Mao. En este sentido, la novela articula una narrativa de las interioridades.

En un artículo titulado “El viaje de la ciencia ficción argentina a los confines del espacio interior” (2015), publicado en la revista *Cuadernos LIRICO*, el escritor Martín Felipe Castagnet plantea algunas hipótesis sobre la tematización de internet en la ciencia ficción contemporánea. Internet es la máquina más radical y, al mismo tiempo, un artefacto doméstico. Castagnet menciona la domótica (“la robótica ya no aplicada a lo industrial sino al hogar”) para referir esta inflexión de internet en la intimidad. Según Castagnet, una cuestión fundamental en la literatura de las nuevas tecnologías es que se ha perdido la distancia entre el laboratorio y la vida cotidiana que caracterizaba a la ciencia ficción dura. Como efecto de este cambio, la temática ficcional de los viajes interplanetarios y las imaginaciones utópicas del siglo XX se invierte e interioriza: “ya no es la nave espacial, sino la computadora personal”, dice Castagnet. La ciencia ficción, entonces, se vuelve introspectiva y ballardiana y explora los espacios de la mente y las subjetividades en una especie de realismo alterado. En la introducción de su novela *Crash* (1973), James Graham Ballard proponía un cambio paradigmático similar para la ciencia ficción, señalando que las categorías de pasado, presente y futuro debían ser revisadas, que el equilibrio entre realidad y ficción estaba roto ante la proliferación de tecnologías, comunicaciones y publicidades de la sociedad de consumo y que le interesaba explorar con su escritura el “espacio interior”, en tanto territorio psicológico de fusión de la realidad externa y el mundo

de la mente.

La máquina narrativa de *Cataratas* de Hernán Vanoli articula una escritura de la interioridad que se acerca en parte a este enfoque ballardiano y a la hipótesis de Castagnet. El mismo Vanoli ha señalado en una entrevista que “la consecuencia de las sociedades de control es la interiorización corporal de los mecanismos de telecomunicaciones”⁴³. Como hemos observado, la novela describe obsesivamente los procesos mentales de sus personajes, expuestos a los flujos permanentes de información digital y atrapados en la deriva psicológica que resulta de la multiplicidad de estímulos constantes. La interiorización de la ciencia ficción en *Cataratas* es una forma de poner de relieve los cambios que los mecanismos tecnológicos introducen en las subjetividades en el contexto de una administración de percepciones y pensamientos y de una gestión mercantil de la personalidad en plataformas y redes virtuales. El texto de Vanoli, en este sentido, utiliza elementos del género de la ciencia ficción como herramienta sociológica para explorar el mundo interior de sus personajes y encontrar en él signos de la conformación del sistema presente. La ficción en Vanoli funciona como un método de análisis social. No es una novela sobre un universo fantástico futuro, sino una imaginación ligeramente desviada y exacerbada de las condiciones materiales y subjetivas de la contemporaneidad. Por otro lado, el procedimiento de interiorización de los personajes subraya narrativamente el paradójico carácter solitario de las interacciones virtuales, la fragmentación y asilamiento resultantes de la apertura total a la comunicación e informaciones en Internet.

Mark Fisher, como Simon Reynolds en *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its*

⁴³ <http://www.telam.com.ar/notas/201509/121442-la-consecuencia-de-las-sociedades-de-control-es-la-interiorizacion-corporal-de-los-sistemas-de-telecomunicaciones.php>

Own Past (2011), señala que la principal característica de los objetos culturales contemporáneos es su cancelación del futuro. Según Fisher, la proyección utópica de la cultura ha colapsado en el realismo capitalista y el ámbito de las artes se consagra a las variaciones de los estilos precedentes. *Cataratas* choca en su movimiento entrampado con el mismo dilema que *El año del desierto* (2003), la novela de Pedro Mairal que analizamos en el primer capítulo; es decir, son ficciones que no pueden imaginar un relato futuro, porque todas las imaginaciones diferentes de un porvenir se hallan clausuradas en el escenario cultural del capitalismo tardío. *El año del desierto* es una novela apocalíptica que propone un tiempo regresivo, reelabora el pasado y reescribe los aspectos fundantes del relato decimonónico del Río de la Plata. El tiempo va hacia atrás. *Cataratas* es una novela distópica que realiza una exacerbación del presente y se encierra en la mente de sus personajes infantilizados por la saturación de informaciones y estímulos del tecnocapitalismo, construyendo una narración argentinizada de las tecnologías actuales. Se trata de tramas que no realizan un salto hacia una nueva distribución de lo sensible y por eso son sintomáticas de la contemporaneidad e iluminan su propio contexto de producción. En este sentido, podemos ilustrar desde este enfoque la manera en que los nombres de la historia política argentina funcionan en *Cataratas* como un repertorio y una “perversión” más que como una ficción alternativa o, como lo expresa el mismo Hernán Vanoli, como una forma de pervertir las sedimentaciones de la imaginación pública y no para imaginar mundos posibles. Gran parte de la ciencia ficción contemporánea propone diferentes recorridos temporales –enloquece la “flecha del tiempo”, como postula Graciela Speranza en *Cronografías* (2016)–, pero está imposibilitada de avanzar hacia un futuro superador del presente para imaginar una posteridad fuera del capitalismo. En *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions* (2005) Fredric Jameson ha

insistido en la incapacidad de imaginar la diferencia histórica como un síntoma patológico del capitalismo tardío y señala que la operación fundamental de algunas novelas de ciencia ficción consiste en volver histórico nuestro presente al convertirlo en el pasado de un futuro imaginado.

Ahora bien, Internet, como hemos mencionado, es una especie de instalación foránea de los cuerpos en *Cataratas*, un implante inserto en el organismo; el texto realiza, en este sentido, un relato de los cuerpos y sus prótesis tecnológicas, hay una biopolítica de lo digital. Por otro lado, *Cataratas* construye una narración mutante de los cuerpos, en relación con enfermedades, químicos y fenómenos que los desfiguran. ¿Qué función tienen, entonces, los cuerpos desde esta perspectiva y qué quiere decir la dimensión de lo mutante en la novela?

La figuración de Google Iris como chip integrado en el tejido biológico es un aspecto emparentado con la estética del cyberpunk, pero adquiere en el texto de Vanoli un carácter descriptivo de los avances interactivos del mundo digital en nuestro tiempo y pone el acento en la naturalización de estos mecanismos intrusivos en nuestra realidad, observando como esta dimensión interactúa con el mercado. Existen actualmente tecnologías como las Google Glass, que permiten captar el mundo a través de internet sin necesidad de utilizar un ordenador y las manos para ejecutar comandos, interviniendo de manera directa en nuestros procesos de percepción a través de la mirada. Existen, asimismo, chips que se implantan en el cuerpo con fines terapéuticos en el mundo de la medicina biotecnológica, como también prótesis electrónicas que suplantán órganos dañados y ayudan al funcionamiento del organismo. La fusión de seres humanos y máquinas es un aspecto en desarrollo y expansión. La idea del cyborg como entidad que fusiona lo orgánico con dispositivos cibernéticos pasó de ser un elemento de novelas, comics y películas de

ciencia ficción a una situación factual. En 2010 se creó la organización internacional Cyborg Foundation, dirigida por Neil Harbisson, que nuclea artistas y activistas que defienden los derechos de los cyborgs y proponen ampliar las posibilidades de integrar opciones cibernéticas en el cuerpo. El mismo Neil Harbisson que nació con acromatopsia –un síndrome de la visión que le deja percibir sólo gamas en blanco y negro– lleva incorporado en su cerebro un software que le permite percibir los colores como notas musicales a través de una antena.

Slavoj Žižek analiza en *Living in the End Times* (2010) una interfaz gestual llamada Sexto Sentido (SixthSense) cuyo hardware está constituido por una pequeña cámara web, un proyector de bolsillo, un espejo y un teléfono celular, que permite al usuario seleccionar objetos de su mundo material y proyectar información de los mismos en cualquier superficie. A Žižek le interesa que este dispositivo rompe con la dimensión de aislamiento del entorno que caracteriza al usuario de internet y, en cambio, permite una interpenetración del mundo virtual y la realidad física. La interrogación fundamental que realiza Žižek en su análisis es sobre la dimensión ideológica de este tipo de avances tecnológicos que reúnen a internet y la percepción en la vida cotidiana. Según Žižek, este dispositivo materializa el mecanismo ideológico de (no) reconocimiento que sobredetermina nuestras percepciones e interacciones diarias. Las tecnologías, en este sentido, reproducen en una escala diferente los mismos marcos ideológicos que conforman nuestras ideas, estereotipos, prejuicios y valoraciones consolidadas. *Cataratas* de Hernán Vanoli coincide con el enfoque de Žižek al poner de manifiesto cómo los personajes inmersos en la red total de Google Iris navegan dentro de unos espacios predeterminados por sus intereses y la esfera de la actividad académica, en un movimiento signado por el narcisismo y la banalidad. Lo que subyace en esta constante interacción digital en la novela de Vanoli no es una apertura hacia el otro

sino la constante repetición de lo mismo y de uno mismo: el fondo abismal de la multiplicación de imágenes, informaciones e interacciones virtuales es autorreferencial. Además, *Cataratas* subraya el tejido inmanente de la publicidad como elemento omnipresente de esta trama cibernética. Al elegir para esta red digital de gobierno total el nombre de Google Iris, el texto pone en cuestión la amplitud del poder de esta corporación californiana en todos los aspectos de la vida y especula sobre un posible devenir de la empresa Google como forma pilar del mundo contemporáneo. Google reformula los contornos del sistema capitalista al constituirse como el principal catalizador de una economía de datos basada en el uso de plataformas virtuales. En cierto punto, Google es a la expansión del sistema económico actual lo que la empresa automotriz Ford fue al capitalismo industrial del siglo XX. El texto de Vanoli no postula una potencial dimensión emancipadora a través de los cuerpos y sus prótesis tecnológicas sino una mercantilización ininterrumpida al servicio de grandes capitales como Google. En este sentido, la novela no se diferencia de las aproximaciones teóricas que tienen un enfoque apocalíptico sobre la web y el mercado. Lo singular de la novela es cómo produce una narración de estos procesos en la ficción; es decir, cómo articula un relato estructurado en su ritmo y lenguaje desde la lógica fragmentaria y veloz del tecnocapitalismo y cómo produce efectos narrativos que posibilitan visibilizar el diseño de este nuevo escenario de lo social desde una perspectiva subjetiva en la composición misma del texto.

Ahora bien, *Cataratas* presenta, también, el relato de un conjunto de seres vivos que experimentan mutaciones en relación con espacios y agentes químicos.

El espacio donde transcurre la narración de *Cataratas* es la selva metopotámica de El Soberbio en la provincia de Misiones donde se realiza el XXII Congreso de Sociología, en las cercanías del parque nacional que alberga las Cataratas del Iguazú. La geografía que

describe la novela se está transfigurando dramáticamente por la construcción de represas hidroeléctricas, a partir de lo cual se han generado varios conflictos. El mayor proyecto geopolítico de la zona es la construcción de dos represas colosales en sociedad con China y Brasil sobre los ríos Paraná y Uruguay. La multiplicación de represas hidroeléctricas en la selva misionera ha provocado cambios desastrosos en el ecosistema –se prevé la “desaparición definitiva de veinte especies de aves” (76)– y, en términos biológicos sobre el humano, el sistema de represas es responsable de la enfermedad de la Esquistosomiasis. Por otro lado, las represas anteriores argentinas, como Yacyretá sobre el Río Paraná, se han convertido en casinos administrados por empresarios, políticos y policías corruptos, donde se lava dinero. La perspectiva del narrador sobre la actitud de los académicos ante esta coyuntura ecológica es nuevamente irónica, señalando que “los turistas académicos de todo el mundo que asistirán al congreso querían conocer las cataratas antes de que las represas sepultasen gran parte de la geografía” (76).

En este escenario geopolítico, la novela imagina un grupo de “terrorismo ambientalista” (82), llamado Surubí, que reúne a los enfermos de Esquistosomiasis. Se trata de personas que se convierten en caracoles humanos debido a esta singular enfermedad que afecta la masa muscular, provoca desórdenes del sistema nervioso y produce callosidades viscosas en los cuerpos. La novela brinda diversas hipótesis sobre el comienzo y la propagación de la enfermedad en parte de la población. Por un lado, el texto dice que la Esquistosomiasis es la enfermedad de las represas⁴⁴ ya que se deriva de la “inmensa

⁴⁴ La “esquistosomiasis” es, en realidad, una enfermedad infecciosa existente, de origen hídrico, de áreas rurales tropicales y subtropicales, causada por un parásito de agua llamado esquistosoma. El caracol de agua dulce es un hospedador intermediario del parásito. Cuando el parásito entra en contacto con el humano, penetra en el cuerpo y migra hacia los pulmones y el hígado, en donde madura hasta la forma adulta de gusano.

cantidad de aguas quietas producidas por la represa y su sinergia con los embalses preexistentes” (77) y que el agente de infección es “un parásito acuático transmitido por un caracol” (81); pero, también, la novela describe la hipótesis conspirativa de una variación genética de la enfermedad, “producida por laboratorios de la DEA en conjunto con el servicio de inteligencia chino a partir de la introducción de un caracol diseñado como agente de limpieza poblacional durante la construcción de las represas” (82).

El tema de las mutaciones y deformidades corporales es un tópico que hemos analizado en otros capítulos de este trabajo sobre poéticas de la catástrofe, como en la novela *Promesas naturales* (2006) de Oliverio Coelho en el primer capítulo (desde la perspectiva de la monstruosidad) y en *Distancia de rescate* (2016) de Samanta Schweblin en la segunda sección (en tanto relato de cuerpos intoxicados por agroquímicos). Nuevamente, observamos que las figuras de lo mutante y la enfermedad reaparecen en *Cataratas* de Hernán Vanoli. Sin embargo, la perspectiva del narrador de *Cataratas* sobre los mutantes que integran Surubí es similar a la que hemos observado sobre los académicos. A través de Surubí, el texto construye un relato de la lucha armada cercano a lo paródico. El proyecto de la comunidad ecoterrorista Surubí, dice la novela, es “unir a todos los musulmanes de América Latina en un sufismo de los enfermos” . . . “por medio de una liga de comunidades inspirada en las ideas de Henry David Thoreau en *Walden*” (90). Surubí se compone mayormente de sujetos afectados por la Esquistosomiasis, pero incluye personas con otras afecciones, apela a “los enfermos de todas las clases sociales” (90) y propone un nuevo tipo de sociedad basada en la enfermedad. Surubí entrena a las palomas

<http://www.binasss.sa.cr/revistas/rmcc/558/04esq.html> La novela toma algunos de estos elementos para imaginar una enfermedad que produce efectos mutantes en los humanos.

mutantes con hocico de gato para realizar ataques aéreos.

Los becarios de CONICET que han asistido al congreso de sociología son tomados como rehenes por la organización Surubí, luego de que una bomba hace estallar el hotel donde se celebraba el congreso. A cambio de su vida, los becarios llegan a un acuerdo con Surubí sobre la venta del BioEmol. A partir de ese momento, la trama de la novela se convierte en una serie de enfrentamientos y persecuciones por la posesión del BioEmol, entre Surubí, los becarios, la policía y mafias aliadas con el difunto Ignacio Rucci y sus socios. Lo primero que hacen los integrantes de Surubí es bloquear la conexión a Google Iris en los cuerpos de los becarios y hacia la última parte de la novela (“La balada de los becarios”), Surubí les inyecta una bacteria con la enfermedad latente de la Esquistosomiasis. Los sociólogos recuperan ocasionalmente la posibilidad de conectarse a la red de Google Iris y capitalizan inmediatamente su situación de rehenes en las redes sociales. Así, por ejemplo, “Marcos Osatinsky había inventado situaciones delirantes sobre su estadía en el campamento de Surubí en su paleta de Google Iris y recibido muchos aplausos y centavos de dólar que lo habían hecho sentirse mejor” (380). La plataforma virtual, entonces, le recomienda para su estado de ánimo “ropa imitación de Urban Outfitters para comprar en China con envío gratis” (380). *Cataratas* continúa indagando en lo contemporáneo desde esta observación de lo banal en sus personajes. Por esto, la dimensión de la organización armada Surubí no representa un cambio en el enfoque político del texto que, como mencionamos, se mantiene en su tono paródico.

En el final de la novela podríamos leer una inflexión diferente en la narrativa de *Cataratas*. Los becarios son liberados por Surubí en Ciudad del Este en Paraguay, con mucho menos dinero del pactado y sin el BioEmol, que queda en poder de la organización ecoterrorista. Sin embargo, Alicia Eguren ha escondido un tubo de BioEmol en su cuerpo.

Cuando los otros personajes –Gustavo Ramus y Marcos Osatinsky– se enteran de esto, comienza una pelea que concluye con la rotura del tubo en el piso de la habitación del hotel. Los personajes, entonces, beben del suelo el líquido derramado. Poco después, en el aeropuerto internacional de Ciudad del Este, los académicos son detenidos por la policía federal mientras en las pantallas del aeropuerto se muestran imágenes de una bandada de palomas con hocico de gato bombardeando una represa hidroeléctrica. Los becarios comienzan a sentirse mal físicamente y experimentan una mutación como consecuencia del BioEmol que han bebido y con sus cuerpos transformados atacan a los policías. Así, de los ojos de Alicia Euguren salen tallos vegetales que se enredan en los policías, Gustavo Ramus los calcina con un disparo de gas venenoso que sale de su boca y “Marcos Osatinsky apuntó sus muñecas hacia un pelotón de policías de la ONU que irrumpían en el hall del aeropuerto” (453)

Cataratas, de este modo, vislumbra como posible escapatoria ficcional a la figuración de la catástrofe suave del tecnoliberalismo, una acción extrema del cuerpo, entendido como entidad mutante en proceso de alteración continua. Pero este enfoque de un ataque del cuerpo mutante en la novela es, en cierto punto, una manera de llevar hasta sus últimas consecuencias las tramas mutantes que la novela construye en torno al mercado de alimentos, marcas, corporaciones, discursos y redes digitales. El cuerpo mutante de la novela es, en este sentido, respuesta y encarnación extrema del realismo capitalista, cuya forma se moldea y transforma a cada momento. Lo que el cuerpo mutante pone de relieve es una desfiguración de las condiciones de vida en su presente, una desfiguración entretejida por las intrusiones corporativas y mercancías mutantes que conforman el yo en el universo del capitalismo digital. La novela de Hernán Vanoli pone en contacto lógicas aparentemente disímiles –como la del contexto académico, que hace funcionar desde los

mismos parámetros de internet y el consumo digital– con este capitalismo mutante fuera de quicio que encuentra un medio privilegiado de expansión en los nuevos mercados del mundo virtual. El resultado es una escritura también desfigurada, mutante, que interioriza los mecanismos del marketing y los dispositivos digitales en las conciencias de sus personajes, como hemos observado durante el análisis de la novela a través de algunos recursos textuales. Así –recordemos sólo algunas de estas operaciones analizadas– la novela construye una narración del devenir de las mercancías mediante el relato de la historia cultural (anterior y posterior) de los objetos, locaciones y marcas que aparecen en escena. También la novela realiza una escritura en clave humorística del mercado de los alimentos a través de la hipérbole y las asociaciones insólitas, poniendo en evidencia la dimensión transgénica y mercantil de los alimentos. De este modo, el texto articula procedimientos de singularización que permiten visibilizar el entramado de la sociedad de consumo y dejan al descubierto el carácter mutante y fluido de las mercancías. Por eso, el marketing es un dispositivo social que no solamente es tematizado, sino que formalmente se incorpora al texto. En este sentido, la novela, como hemos observado, revela aspectos del marketing no sólo en las descripciones del mundo narrado sino también en los monólogos interiores de los personajes, en sus digresiones y diálogos internos. Esta dimensión interior es un recurso textual importante en el cual la novela lee el entrecruzamiento de las tecnologías y el mercado. Lo digital, entonces, se singulariza en *Cataratas* fundamentalmente desde una escritura de su interiorización en la conciencia. En este sentido, como hemos leído, el relato sigue minuciosamente el flujo de la conciencia de los personajes en la elaboración veloz y divagante de pensamientos y enunciados que se prefiguran de modo interesado como una intervención en potencia para las redes virtuales en la que los personajes se hallan inmersos, poniendo de relieve el efecto subjetivo de lo

digital y la interiorización de una lógica mercantil constante que encuentra un medio privilegiado de expansión en internet. Finalmente, la novela manifiesta en su rítmica y encadenamientos narrativos una lógica proliferante e inacabada de hiperconexión y fragmentariedad. Lo particular del texto es que pone en diálogo estos aspectos con los modos de funcionamiento de la esfera académica a través del relato de unos sociólogos que asisten a un congreso, produciendo una lectura extensiva del mercado y lo digital con este ámbito.

Por todo esto, en síntesis, *Cataratas* articula una escritura mutante, desfigurada. No solamente porque en el texto aparece el fenómeno de la mutación a través de la enfermedad de la Esquistosomiasis, sino también porque la novela modula un lenguaje mutante de lo digital y el marketing, un lenguaje de las mercancías e internet. Esto se ve en sus operaciones y mecanismos y, sobre todo, en el ritmo narrativo del texto que enlaza diferentes elementos y pasa aceleradamente de un aspecto a otro. El texto utiliza, en este sentido, lo tecnológico para poner de manifiesto la naturaleza contradictoria de un presente sin salidas: un presente posthumano y postpolítico compuesto por una red de realidades híbridas atravesadas por el mercado. El cinismo general de la novela es sintomático de este escenario multifacético inaprensible y, al no ofrecer una respuesta clara –una forma superadora–, permite visibilizar el alcance monstruosamente mutante y esquivo de la catástrofe tecnocapitalista en nuestro tiempo: la armazón imperceptible de una celda que se parece a la libertad y está tramada con nuestros deseos y los flujos digitales del consumo.

3.3. *Kentukis* para el hogar: la nueva tecnología humana global de

Samanta Schweblin

¿Por qué las historias eran tan pequeñas, tan minuciosamente íntimas, mezquinas y previsibles? Tan desesperadamente humanas.

Samanta Schweblin. *Kentukis*

We have become a race of peeping toms. What people ought to do is get outside their own house and look in for a change.

Alfred Hitchcock. *Rear Window*

...al regresar, el kentuki ya estaba otra vez ahí, esperándolo.

Samanta Schweblin. *Kentukis*

¿Qué quiere decir inventar un producto comercial en el orden de la ficción literaria?

¿Y qué efectos pone en funcionamiento esta operación en términos narrativos?

Dos epígrafes abren la novela *Kentukis* de Samanta Schweblin y anticipan en parte algunos aspectos del texto. Por un lado, la novela introduce el fragmento de un aviso de seguridad del manual de una retroexcavadora JCB. El mismo advierte sobre el peligro que corren las personas que se encuentren en las proximidades durante el momento de encendido de la retroexcavadora (“Antes de encender el dispositivo, verifique que todos los hombres estén resguardados de sus partes peligrosas”). En segundo lugar, el texto incluye un epígrafe de la novela *La mano izquierda de la oscuridad (The Left Hand of Darkness)* de Úrsula K. Le Guin, una pregunta que en el contexto de la página en blanco inicial del texto adquiere el carácter de pregunta retórica (“¿Nos contará usted de los otros mundos allá en las estrellas, de los otros hombres, de las otras vidas?”). Estos epígrafes funcionan como indicios primeros sobre el cuerpo de la novela. El epígrafe de Ursula K.

Le Guin, además de un homenaje –la escritora falleció en 2018–, pone énfasis en el carácter de “post ciencia-ficción” del texto en tanto respuesta negativa a la pregunta de la cita; es decir: las imaginaciones espaciales (“otros mundos allá en las estrellas”) de la ciencia ficción dura son sustituidas por relatos cercanos al realismo en el tiempo de internet y las tecnologías digitales donde la novela de Schweblin se inscribe. Por otro lado, el epígrafe define el carácter extranjero de toda literatura (“otros hombres”, “otras vidas”) y se vincula con el tema de la novela: las relaciones virtuales y sus devenires como formas de experimentación de otras vidas. Sin embargo, por su estructura interrogativa, el enunciado parece decir también lo contrario: los mismos hombres, las mismas vidas. El epígrafe sobre las instrucciones de seguridad de una retroexcavadora caracteriza en cierto modo la poética de la novela *Kentukis*: excavar el terreno de las relaciones humanas a través de la narración de una tecnología, penetrar las capas más profundas de la intimidad en relación con una máquina. Por otra parte, este epígrafe resalta el posible peligro entre los humanos al momento de utilizar una tecnología: la novela va a observar (narrar) ese peligro exponencial. Nótese que el epígrafe no insiste en el carácter destructivo de la retroexcavadora en sí sino en las eventualidades que pueden suceder ante un uso no cuidadoso de la misma (“verifique”); aunque, subraya la amenaza potencial de algunos de sus elementos (“sus partes peligrosas”). La novela *Kentukis* construye un relato que se encabalga en este tipo de juegos de oposiciones sin resolver de la sociedad tecnológica (como, por ejemplo, exposición–incomunicación, mirar–ser mirado) para pensar las relaciones humanas en el mundo actual. El texto pone en tensión diversas instancias paradójicas de las tecnologías desde la perspectiva de las interacciones virtuales, el desdibujamiento de lo privado y los espacios de intimidad que enmarcan esas interacciones. Pero lo que la figura de una retroexcavadora y sus instrucciones de uso anuncian es

fundamentalmente el carácter concreto y mercantil de lo tecnológico en la novela, en tanto el texto de Schweblin produce una mercancía determinada –el kentuki– y tematiza los recorridos y singularidades de la misma en el mundo global. Este objeto de consumo que la novela fabrica permite una lectura material (y doméstica) de las tecnologías y es una instancia experimental desde donde reflexionar sobre los efectos concretos del mercado digital en la vida cotidiana de las personas. Como *Cataratas*, de Hernán Vanoli, la novela de Schweblin incorpora, entonces, una dimensión mercantil en el mundo narrado, a partir de la invención de una tecnología. Esta mercancía es el punto de partida y el motor narrativo del cual se desprenden los relatos que conforman la novela. En este apartado, entonces, me interesa observar cómo *Kentukis* construye una narrativa singular de lo tecnológico a partir de este dispositivo que transforma el orden cotidiano de lo doméstico.

La trama de *Kentukis* gira en torno a este objeto de consumo nuevo llamado Kentuki: una especie de mascota a batería con la que personas de distintas partes del mundo establecen relaciones domésticas. Los kentukis son una mezcla de peluches y tecnología digital y recuerdan en ciertos aspectos a mascotas virtuales existentes, como el japonés *tamagotchi*; pero, a diferencia del *tamagotchi*, estas mascotas de la novela de Schweblin no son sólo dispositivos tecnológicos que hay que alimentar, sino que son aparatos comandados desde tablets por individuos anónimos que compran un código para convertirse en kentukis. Es decir: hay una persona detrás de cada kentuki, una persona que ocupa el rol de la mascota y deviene kentuki. Žižek caracterizó al *tamagotchi* como un Otro puramente virtual, ya que no es un Otro intersubjetivo, sino una pantalla inanimada que emite señales-demandas; la otredad del kentuki, en cambio, tiene un lado material, ya que implica la existencia real de una persona que a través del dispositivo está asumiendo la identidad de la mascota. Estos muñecos con formas animales de cuervos, topos, conejos o

dragones no pueden hablar, sólo tienen la capacidad de desplazarse y chillar para llamar la atención. Sus ojos funcionan como cámaras y quienes los manejan desde el anonimato pueden observar—espiar la vida de quienes han comprado una mascota para sus casas. El texto de Schweblin, de este modo, propone una indagación sobre nuestra sociedad contemporánea de la exposición y el voyerismo, instancias que se han multiplicado en el ciberespacio actual a través del uso generalizado de redes sociales y de la fotografía digital.

En principio, la correspondencia entre el “amo” de la mascota y la persona que está detrás del kentuki es azarosa y abarca todo el orbe; es decir, ni el dueño del kentuki ni la persona que dirige la criatura desde la distancia saben de antemano quién está del otro lado ni dónde: los espacios son globales. En este sentido, a diferencia de los cuentos y la novela *Distancia de rescate* de Schweblin, situados en ámbitos rurales o pueblos que tienen características geográficas argentinas, *Kentukis* es un texto de enclave mayormente urbano que excede las fronteras nacionales y problematiza una dimensión de lo catastrófico a escala global: la novela intercala narraciones en Buenos Aires, Oaxaca, Antigua, Hong Kong, Roma, Lyon y Erfurt, entre otros lugares. Pero, aunque esta novela marca una variación espacial en la narrativa de Samanta Schweblin, las inquietudes que plantea son similares a la de otros textos de la escritora: a partir de estos artefactos inventados, la novela se interroga por las metamorfosis de las relaciones humanas y las esferas de intimidad, donde descubre zonas ominosas. El mundo tecnológico de *Kentukis* es doméstico y cercano —aunque transcurra en lugares distanciados entre sí y en un tiempo levemente distópico— y el producto imaginario que el texto propone (el kentuki) tiene tal verosimilitud que podría llegar a existir como mercancía en nuestro tiempo, como un nuevo producto derivado del desarrollo interconectado de los dispositivos móviles y las redes virtuales —en parte, de ahí deriva su carácter ominoso. Pero: ¿qué quiere decir esta “cercanía global” que produce una

ilusión de intercambiabilidad de los espacios y cómo funciona este dispositivo en la textualidad de la novela?

Kentukis de Samanta Schweblin y *Cataratas* de Hernán Vanoli presentan diferencias y puntos en común en la forma narrativa que configura sus enfoques de lo tecnológico. *Cataratas* realiza una lectura de los medios virtuales como instancia narcisista de exhibición donde se encierran personajes autistizados por el mercado: hablamos, en este sentido, de una interiorización de los mecanismos del tecnocapitalismo en los personajes de la novela de Vanoli. *Kentukis*, en cambio, parte de una interrogación por las conformaciones dialógicas de la comunicación digital y escenifica los problemas que surgen de las contingencias interactivas entre diferentes personas. Asimismo, *Kentukis* y *Cataratas* son novelas corales (las reseñas las llaman de este modo a ambas) porque presentan multiplicidad de espacios, historias y personajes, pero lo son de un modo distinto. Mientras el texto de Vanoli está modalizado en su totalidad desde el cinismo académico del narrador, la voz narrativa de *Kentukis* se focaliza en personajes diversos, poniendo en escena mundos heterogéneos, con voces y actitudes diferentes: hay una polifonía textual más marcada que en *Cataratas*. Además, *Kentukis* construye una espacialidad global que excede el marco argentino y latinoamericano, situándose alternativamente en múltiples puntos del planeta. Este desplazamiento en la lógica espacial de la narrativa de Samanta Schweblin permite observar otras implicancias de la catástrofe y es un elemento importante de la novela que produce un trastrocamiento en la noción de distancia. Finalmente, Samanta Schweblin construye una narración de la catástrofe de la era digital diferente a Hernán Vanoli porque repara en los afectos y vínculos de esferas variadas para narrar la textura suave del capitalismo digital: a partir de una mercancía tecnológica, *Kentukis* mapea las comunicaciones humanas y sus desencuentros, tejiendo un conjunto de tramas que recortan

fragmentos de vidas íntimas en el nuevo siglo. Por esto, las formas en que se construyen la intimidad y las subjetividades en la interactividad del mercado y la tecnología son aspectos centrales de la novela y a partir de los mismos el texto articula una política de los afectos.

La narrativa de Samanta Schweblin es una escritura de los pliegues y fisuras que diagraman lo cotidiano. La novela *Distancia de rescate* –que analizamos en el capítulo anterior– relata desde el extrañamiento cómo los espacios rurales y los vínculos filiales se han transformado por el impacto de la agroindustria, el monocultivo de la soja y los agrotóxicos. Los textos de Schweblin exploran las capas sutiles que constituyen la vida cotidiana y organizan lo doméstico, donde suele irrumpir lo fantástico. La novela *Kentukis*, a partir del objeto de consumo que imagina –una mascota virtual humana– se interroga por los cambios que los dispositivos móviles interactivos y las redes virtuales provocan en las formas interpersonales de comunicación y establece una reflexión de la condición humana. El kentuki es una figura literaria para pensar las relaciones singulares que las personas establecen con nuevos productos en su cotidianeidad y pone de relieve la dimensión afectiva que subyace en los usos de lo tecnológico, conformando una política de los afectos. Samanta Schweblin ha insistido en entrevistas que *Kentukis* no trata sobre tecnologías sino sobre la naturaleza humana, señalando que las tecnologías no son buenas ni malas, sino que esas características son otorgadas por el uso que las personas hacemos de ellas. ¿Cómo la novela desarrolla, entonces, esta tensión entre tecnología y humanidad en su forma narrativa?

Kentukis construye un relato humano de lo tecnológico porque pone énfasis en los aspectos ideológicos y afectivos subterráneos de toda práctica tecnológica. Más allá del dispositivo, lo que está en juego en *Kentukis* son los espacios y usos que el dispositivo abre en las esferas de la vida cotidiana. En este sentido, la novela describe las vulnerabilidades

psicológicas de las personas en relación con lo tecnológico, el fondo afectivo que recubre los hábitos, empleos y desvíos de los usuarios, el correlato humano de la digitalización de la vida. Recordemos la observación de Žižek sobre la interfaz SixthSense en *Living in the End Times* (2008): el mecanismo ideológico de (no) reconocimiento del otro que sobredetermina nuestras percepciones e interacciones diarias se reproduce a través de los filtros tecnológicos y lo que los dispositivos digitales hacen es potenciar o descubrir nuestros prejuicios en una escala más abarcativa y total.⁴⁵ Samanta Schweblin ha señalado que, en su opinión, el “mal no está en la tecnología en sí sino que está en el otro”⁴⁶. Pero, ¿puede este enfoque funcionar como un contra-relato de lo digital al descubrir la trama humana detrás de los objetos tecnológicos o, en realidad, confirma la armazón humana – ideológica– de cualquier tecnología? La novela de Schweblin, en este sentido, problematiza vivencias, visiones de mundo y marcos culturales en múltiples espacios y situaciones. A partir de este enclave, *Kentukis* piensa en su narrativa varios conceptos que son puestos a prueba en el orden de la ficción, como, por ejemplo, los conceptos de libertad y lo privado: ¿cómo funcionan estas instancias en el mundo contemporáneo? Finalmente, al igual que otros textos de la escritora, *Kentukis* explora las posibilidades del lenguaje y sus extremos, el silencio y la (in)comunicación, el realismo y sus extrañamientos siniestros, pero en este caso desde una escritura que se aproxima sutilmente a la ciencia ficción, situándose en un límite impreciso; algo de lo que Schweblin está consciente: “Me fascina cómo la gente se

⁴⁵ En la película documental *The Pervert's Guide to Ideology* (2012) Žižek analiza el film de John Carpenter *They Live* (1988), en el que unos anteojos especiales descubren al protagonista el entramado mercantil invisible que configura la realidad. *Kentukis*, en cierto modo, inventa un producto tecnológico que funciona como lente para leer una dimensión ideológica, pero realiza esta lectura desde un interés en los afectos, como espacio experimental donde la ideología de la sociedad actual opera, a través de las plataformas y dispositivos interactivos de las redes virtuales y la portabilidad tecnológica.

⁴⁶ https://elpais.com/cultura/2018/10/24/actualidad/1540396940_059247.html

toma la novela como algo de ciencia ficción, cuando todo lo que sale puede ser real, la tecnología ya existe”.

Kentukis está estructurada en breves apartados alternados que guardan relación con el formato textual del cuento, pero son historias que se continúan –reaparecen personajes, ambientes y situaciones– y establecen varias tramas anudadas por la temática. Los fragmentos funcionan como pasadizos a través de los cuales el lector va conectando las historias, como si fueran conexiones a *kentukis* de las cuales el lector participa. Generalmente, cada segmento plantea una situación ficcional que queda en suspenso y es retomada en el siguiente núcleo narrativo luego de otras secciones, aunque algunas pocas narraciones no tienen continuidad más adelante y constituyen un único relato concluido o inacabado. El conjunto de tramas conforma una constelación de variaciones sobre los *kentukis*. Los principales personajes de las tramas que se continúan, entre otros, son Emilia (una solitaria mujer de tercera edad en Perú que se convierte en *kentuki* luego de que su hijo, que vive en Hong Kong, le regala un código de conexión), Alina (una joven que se ha mudado de Mendoza en Argentina a Oaxaca en México, para acompañar a su novio artista con una beca, y compra un *kentuki* como mascota), Enzo (un hombre divorciado que adquiere un *kentuki* para su hijo como parte de una instancia de mediación familiar), Marvin (un adolescente en Antigua de Guatemala que perdió recientemente a su madre, no se lleva bien con su padre y se vuelve *kentuki* a escondidas de éste) y Grigor (un hombre que se quedó sin trabajo, convive con su padre jubilado y vende ilegalmente conexiones preestablecidas de *kentukis* como medio económico de vida). A partir de estas focalizaciones, los textos plantean una relación en primer término dual entre amo (quien tiene el *kentuki*) y mascota (quien compra un código de conexión para ser *kentuki*), pero estas relaciones se van complejizando y producen diversos encadenamientos de situaciones

y personajes. Los contextos particulares se van revelando y precisando durante la novela y la relación amo–mascota se vuelve porosa y paradójica. Cada escena funciona como una ventana a un mundo particular y fragmentario al que el lector se asoma como un kentuki. De este modo, la forma narrativa fraccionada que experimenta el lector reproduce, en parte, la operación de voyeurismo que la novela tematiza.

Entre las historias que constan de un único apartado podemos mencionar algunas como, por ejemplo, la de Robin y sus amigas adolescentes, que abre la novela y trata sobre la extorsión virtual (la persona que maneja el kentuki de Robin les hace entender a las adolescentes que va a divulgar fotos de ellas desnudas si no le dan una cantidad de dinero). Otra historia singular que consta de solamente un capítulo es la de Chen Shi Yu, que trata sobre el amor entre dos kentukis. Chen Shi Yu es un hombre de Beijing que es kentuki en Lyon y se enamora del kentuki que tiene el hermano de su ama, manejado por una mujer en Da'an. Ambos usuarios de los kentukis se comunican por emails –a espaldas de sus amos– hasta que Chen Shi Yu es desconectado por el hermano de su ama, a pedido del marido celoso de la mujer en Da'an. Podemos referir, también, el apartado sobre Claudio, un argentino recién llegado de Tel Aviv a Buenos Aires, para acompañar a su tío en su lecho de muerte. Una vez en el departamento de su tío, Claudio descubre el lazo profundo que el mismo ha establecido en la soledad con el kentuki que tiene de mascota, al punto que el personaje encuentra una caja con fotos y cartas de un niño de doce años y su familia en Medio Oriente. Claudio ve en las fotos los regalos que su tío ha enviado al niño como, por ejemplo, su órgano Yamaha. Esta breve trama concluye con el suicidio del kentuki, ya que cuando Claudio se marcha del departamento, luego de la muerte de su tío, el kentuki se arroja a la calle desde el piso once del edificio. El tema del suicidio de kentukis reaparece en otra historia unitaria que habla sobre los kentukis que el personal de un asilo de ancianos

adquiere como acompañamiento para los viejos. El texto muestra que las mascotas deciden “suicidarse” antes de permanecer como mascotas del asilo, arrojándose, por ejemplo, a una piscina. El texto plantea, entonces, una lectura particular de los objetos en el mundo contemporáneo de las interacciones virtuales. ¿Cuál es el destino de las mercancías digitales en su circulación global y cuáles son sus ciclos de utilidad en la velocidad de un mercado que vuelve a los objetos obsoletos de un día a otro? A través de la multiplicación de historias, *Kentukis* posibilita observar el impacto, las trayectorias y devenires de estos nuevos objetos técnicos en la sociedad, desde su apogeo hasta su decadencia. Pero lo singular de la novela de Schweblin es que detrás de estos dispositivos hay una existencia humana y no se trata únicamente de un objeto tecnológico. Así, los interrogantes del administrador del asilo de ancianos ponen en cuestión la complejidad de estos nuevos productos que reclaman una ética distinta de consumo:

Nunca se le hubiera ocurrido que ahora, además de todas las especificaciones que había que leer si se compraba un electrodoméstico nuevo, había que pensar también si sería digno para ese objeto vivir o no con uno. ¿Quién pensaría, frente a la góndola de un supermercado, si el ventilador que está pensando en llevarse a casa estaría de acuerdo en ventilar a un padre en pañales mientras mira la televisión? (46)

Como podemos observar, la novela reflexiona sobre la relación ética y tecnología y, en un sentido más amplio, ética y mercado. ¿Cuáles son los marcos desde donde concebimos los objetos tecnológicos? ¿Y cuáles son los límites morales de sus usos, funciones y circulación? Al colocar al componente humano como engranaje fundamental detrás del kentuki, el texto de Schweblin nos interpela sobre las formas en que naturalizamos cotidianamente la dimensión material de los productos de consumo masivo manufacturados como resultado de los acelerados avances técnicos del siglo XXI. ¿Cuáles son las

condiciones materiales que hacen posible un determinado dispositivo digital y cuáles son las fronteras éticas de las experiencias que habilitan estos dispositivos? En este sentido, la novela articula una reflexión sobre la libertad en el mundo contemporáneo como una instancia problemática que incorpora en el desarrollo de su accionar el presupuesto del mercado capitalista y la circulación ininterrumpida de información e imágenes de la era digital. ¿Estaríamos dispuestos a comprar un artefacto comercial como mascota si esta fuera una persona? ¿Aceptaríamos ese trato? ¿Y hasta dónde estamos dispuestos a resignar nuestra independencia y expandir la conectividad? ¿Seríamos capaces de volvernos mascotas de alguien para poder estar conectados? *Kentukis* explora en esta distopía de una relación amo–mascota entre los humanos y de un mercado global que las posibilita, un aspecto latente de nuestra contemporaneidad, una dimensión ya presente. El texto a través de su narrativa permite revelar este entramado y establecer una reflexión sobre esta porosa zona ética de límites morales imprecisos.

Por esto, la novela configura un montaje de escenas en distintas partes del mundo, heterotopías de una red tecnológica que atraviesa el planeta y traspasa los espacios cotidianos. El concepto de kentuki permite a la ficción situarse de modo fluido en una espacialidad más amplia. A través de esta forma narrativa el texto descubre y problematiza un nudo de procesos referidos a los ámbitos de la intimidad y lo privado en relación con el devenir de los objetos en el mundo global. En esta diversidad de narraciones, *Kentukis* realiza un inventario de posibles casos, reacciones, perversiones, circunstancias y situaciones vinculadas con las interacciones virtuales: actitudes generales de una sociedad expuesta a la experimentación, los intersticios y el mercado de las nuevas tecnologías.

Como podemos observar en los cuadros narrativos comentados, el componente afectivo es un denominador común de todas las historias de la novela. Los personajes son

representados en diferentes situaciones y vivencias particulares que enmarcan y determinan sus modos de relacionarse a través de los kentukis. En este sentido, la novela desarrolla una política de los afectos a través de esas relaciones. Desde el plano de la intimidad, podemos observar cómo el texto presenta los modos de sentir de los personajes en relación con sus marcos y recorridos vitales, acentuando generalmente algún tipo de carencia afectiva que se proyecta o integra en la dimensión suplementaria del kentuki. Así, Emilia, que no ve desde hace tiempo a su hijo que se fue a trabajar a Hong Kong y de cuya vida privada sabe muy poco –él le ha regalado el código para conectarse y volverse el kentuki de alguien–, proyecta su preocupación maternal y necesidad de cariño en Eva, la joven de quien es mascota en Erfurt, Alemania. En otra historia, Alina, que ha viajado desde Mendoza a Oaxaca para acompañar a su novio danés a una residencia de artistas, se compra un kentuki para mitigar la frustración que tiene al sentirse excluida de la esfera artística de su novio. Alina se siente como una acompañante pasiva, sin propósito y agencia frente a su pareja exitosa. En compensación, ella niega a su kentuki cualquier tipo de intercambio más allá del de ser una mascota subordinada sin humanidad, a la que trata de mantener alejada de su novio: “ella era su *ama*, y no permitiría que el peluche fuera más que una mascota. Al fin y al cabo, una mascota era todo lo que ella necesitaba” (29). Por otro lado, Marvin es un adolescente entristecido por la muerte de su madre que se evade de la convivencia problemática con su padre en Guatemala siendo kentuki a escondidas de éste en Noruega, donde su deseo más profundo es “tocar la nieve”, porque esta le recuerda a su madre. Finalmente, en Italia, Enzo, recientemente divorciado y con depresión, compra un kentuki para que lo ayude a reestablecer la relación con su hijo Luca. Enzo, entonces, comienza a imaginar una amistad con el kentuki, que lo acompaña en tareas en el vivero de su casa, y lo insta a establecer una comunicación externa, al punto que en un acto irreflexivo le revela

todos sus datos (número de teléfono, email y domicilio). Pero no recibe una respuesta a su demanda afectiva y esto comienza a obsesionarlo internamente: “no se digna a dirigirme la palabra. Es algo intolerable. ¿No le caigo bien?” (146).

Todos los kentukis reciben nombres que los identifican y marcan en ellos un elemento de familiaridad y trato. Enzo llama a su kentuki “Míster” y lo trata de usted porque “le habían explicado que el kentuki era ‘alguien’” (33). Eva llama a Emilia “conejita” y esto hace sentir bien a Emilia, que se alegra mucho cuando Eva hace notar a su amante que es importante mantener limpios los ojos del kentuki porque son su cámara para observar. Marvin es el único kentuki que se da así mismo un nombre ya que consigue liberarse de sus amos y se coloca el nombre “SnowDragon”, con el que explora una ciudad en Noruega, del otro lado del globo. Alina, por su parte, llama a su kentuki “Coronel Sanders”, como el viejo de la cadena de pollo *Kentucky Fried Chicken*, en parte porque la novela indirectamente comparara a la tecnología con fast food, pero, también, porque Alina se imagina que detrás de su Kentuki la observa un hombre mayor depravado (aunque la novela va a dar un giro al final con la historia de Alina al revelar que, en realidad, se trata de un niño).

¿Qué quiere decir la novela a través de estos vínculos y cómo los mismos son constitutivos del éxito mercantil de los kentukis? Los afectos de estos personajes sostienen, en parte, la economía de estos artefactos que capitalizan sus subjetividades como una forma de perpetuación de un tipo de comercio. *Kentukis* muestra, en este sentido, cómo las tecnologías sustituyen a los vínculos afectivos cercanos y producen nuevas conformaciones. Así, como hemos observado, una madre que no sabe casi nada de su hijo se conecta con una desconocida en quien deposita ese afecto o un hombre divorciado que sufre depresión intenta establecer una amistad con un extraño a través de lo tecnológico.

Sin embargo, la novela también utiliza interesadamente esta configuración de las relaciones habilitadas por los objetos técnicos para narrar las demandas afectivas del mundo actual, para visibilizarlas y darles un espacio de manifestación en el texto, para explorar los deseos y sus pulsiones, relatar las necesidades y carencias y descubrir los matices en los sentimientos más íntimos de las personas y sus sensaciones cotidianas en el ámbito de una contemporaneidad alienada. En este sentido, *Kentukis* articula una política textual de los afectos y construye una narración humana de las tecnologías. Todo esto, por supuesto, se entremezcla en la novela de tal modo que los afectos, sentimientos y pasiones son múltiples e implican también una dimensión de lo perverso y lo siniestro como resultado de los límites borrosos de las relaciones digitales desreguladas.

De algún modo, todos los personajes están involucrados en situaciones singulares y establecen demandas afectivas con sus mascotas o amos. En este sentido, el texto muestra la vulnerabilidad de los personajes y el modo en que el Kentuki se vuelve un significativo vacío en el que se pueden articular todas las ansiedades, deseos, miedos, locuras y pesadillas. Las historias, entonces, comienzan a deslizarse en lo siniestro y las posiciones duales que parecían delimitadas en torno al Kentuki se desdibujan e invierten, mostrando su reverso, el rostro fatal de la dialéctica del amo y la mascota (el amo y el esclavo) en la que todos son esclavos y amos al mismo tiempo: esclavos y amos de la pulsión de mirar y ser mirados, mascotas dóciles de la red global que modula las comunicaciones y relaciones sociales, amos atrapados en la cibernética sociedad de la información del siglo XXI, personajes que proyectan sus conflictos afectivos y emocionales en una interacción privatizada a través de un objeto de consumo tecnológico.

En *Psicopolítica: neoliberalismo y nuevas tecnologías de poder* (2014), Byung-Chul Han propone el término “psicopolítica” para definir la conformación actual del poder

global neoliberal. No se trata ya, según Byung-Chul Han, de una biopolítica, en el sentido foucaultiano del término (poder de gestión de lo biológico, que administra los cuerpos y establece una racionalidad de lo viviente desde lo orgánico); en la contemporaneidad asistimos a un paradigma diferente, el del psicopoder digital, que se apodera de las conductas de las masas y manipula a las personas desde dentro, trabajando sus subjetividades como mercancías desde una semiótica de los afectos. El poder inteligente de la psicopolítica, dice Byung-Chul Han, es un poder “amable” que “se ajusta a la psique en lugar de disciplinarla” y “nos exige compartir, participar, comunicar nuestras opiniones, necesidades y deseos”. Este poder, que escapa a toda visibilidad, “no niega o somete la libertad, sino que la explota” (17). Las emociones y los afectos cumplen un rol fundamental en este nuevo paradigma, por esto Byung-Chul Han va a hablar de un “capitalismo de la emoción” que se sirve de la libertad como marco operativo de coerción: “Se celebra la emoción como una expresión de la subjetividad libre. La técnica de poder neoliberal explota esta subjetividad libre” (39). En este sentido, la comunicación digital potencia la libertad de expresión y la descarga permanente de emociones y pulsiones afectivas. Esta exposición subjetiva habilitada por los medios digitales elimina las distancias espaciales y mentales y permite inyectar en la intimidad un modelo capitalista basado en la velocidad, la optimización y el consumo ininterrumpido. Este planteo coincide con el punto de vista de Franco Bifo Berardi, que observa como nueva dirección del desarrollo capitalista la conquista del mundo interior, la mente y el tiempo subjetivo. En este sentido, la exhibición constante de las subjetividades en los espacios digitales es la forma psicopolítica por excelencia del capitalismo tecnológico.

Kentukis puede pensarse, en parte, como una narrativa que revela este giro psicopolítico de las tecnologías. Pero los elementos afectivos y las interrelaciones de la

novela exceden este único marco y articulan una política singular de las afectividades. Considero que la novela permite también observar el carácter material y micropolítico de los afectos, las historias de vida y sus pulsiones más íntimas desde un punto de vista que no es mecanicista y tampoco cínico. La perspectiva del texto no se limita al accionar de los dispositivos de poder y sus procesos de subjetivación; los pone en evidencia, pero también realiza una escritura de la circulación y distribución de las afectividades como formas de encuentro y desencuentro, de relaciones cotidianas y domésticas, de malentendidos, prejuicios, presupuestos y deseos. El texto, entonces, observa narrativamente como lo siniestro surge no solamente de las operaciones psicopolíticas del sistema tecnocapitalista que produce los kentukis sino también de las formas de relacionarse de las personas y de los vínculos que construyen las mismas a través de los objetos tecnológicos. En este sentido, aunque *Kentukis* es una novela que se sitúa en un espacio global y se narra a través de una tecnología de consumo masivo, reflexiona sobre este nuevo mapa de lo social en una dimensión más cercana e inaprensible que pone énfasis en los matices de las relaciones humanas y lo íntimo. Por supuesto, esta dimensión de lo sensible que trabaja el texto se superpone y entrecruza con la legislación global de los afectos en las relaciones intersubjetivas e interdigitales, una legislación que capitaliza para su funcionamiento las pulsiones más íntimas. La novela explora, entonces, ese entramado complejo y contradictorio a través de una política de los afectos.

La construcción de subjetividades y la intimidad son dos temas importantes de la novela y se hallan implicados entre sí. Pero, ¿cómo funciona la intimidad en *Kentukis*? ¿En qué se transforma lo íntimo para la persona que mira a otro a través del kentuki y para aquel que compra una mascota para ser visto por un extraño? Nuevamente, el concepto de lo éxtimo, que hemos trabajado en el segundo capítulo, adquiere relevancia desde la

perspectiva del mundo digital para pensar cómo se construyen las subjetividades contemporáneas y cómo el lugar de lo íntimo se modifica actualmente por una continua relación con lo que le es externo. Recordemos que según este concepto psicoanalítico lo éxtimo no se opone a lo íntimo, pero señala que en lo más íntimo hay una dimensión exterior, y que en lo exterior está lo más íntimo, poniendo de relieve en este mecanismo paradójico la naturaleza éxtima de nuestro inconsciente y la alteridad que constituye al sujeto. Ya analizamos con este concepto cómo la novela *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin construye una narración siniestra de los ámbitos domésticos y cotidianos atravesados por los agrotóxicos, una narración que pone de relieve que en lo más íntimo se está en lo más extraño. Pero, ¿qué sucede con los cambios introducidos por la expansión de lo digital en nuestras vidas? La extimidad, entonces, se nos presenta como la dimensión íntima expuesta a la visibilidad constante de internet, las redes sociales y las comunidades virtuales. *Kentukis* se interroga por esta transformación de lo íntimo en conexión con una exterioridad, conexión que el texto articula a través de la tecnología relacional de los kentukis. La novela, entonces, a partir de este nuevo tipo de relación, reflexiona sobre los procesos de subjetivación contemporáneos.

En *La intimidad como espectáculo* (2013), la socióloga Paula Sibilia analiza cómo actúa el “show del yo” a partir del uso global generalizado de la Web 2.0 (término acuñado en 2003 para referirse a la internet interactiva o participativa, que incluye las redes sociales –Facebook, Instagram, Twitter, WhatsApp, etc.–, los blogs –Blogger, Flickr–, las plataformas virtuales de streaming y música –MySpace, Youtube– el motor de búsqueda Google y servicios interactivos de información como Wikipedia). Según Sibilia, la era de internet ha producido un cambio radical en el ámbito de la intimidad y ha transformado las formas en que se concebían las subjetividades en la época moderna. Sibilia señala que se

han debilitado las referencias que “sujetaban” a la subjetividad moderna, no sólo en términos de una pérdida de la interioridad subjetiva separada que definía en parte el carácter de esa subjetividad –la “vida interior” en tanto entelequia moderna–, sino además en la disolución de los marcos institucionales, del Estado, la familia y el hogar, los cuales limitaban y anclaban, pero también protegían a la vida cotidiana en su cualidad de muros divisorios. A través de internet, observa Sibilia, hay una “liberación inédita de las subjetividades” (311) que las emancipa de los viejos límites de la modernidad, pero también las torna vulnerables a volverse un tipo más de mercancía, “como marcas que hay que poner en circulación” (312). Se trata de un nuevo tipo de subjetividad que se expresa en un “yo visible, exteriorizado y alterdirigido” (312) y se construye como exposición ante las miradas ajenas: las miradas técnicamente mediatizadas de la web. Este yo expuesto inaugura nuevas formas de consolidar la experiencia en relación con el mundo y los demás como instancia visible. De este modo, las personas estetizan y ficcionalizan sus vidas como si estuvieran en un Reality Show continuo frente a diferentes pantallas, ya que, según Paula Sibilia, las “pantallas –de las computadoras, del televisor, del celular, de la cámara de fotos o de lo que sea– expanden el campo de visibilidad, ese espacio donde cada uno se puede construir como una subjetividad alterdirigida”, multiplicando al infinito las posibilidades de “exhibirse ante las miradas ajenas para, de este modo, volverse un yo visible” (130). Sumado a este escenario, nuevas formas de comunicación verbal proliferan en las redes digitales, “por cuyas venas globales circulan infinitos textos” (68) que son devorados y olvidados en la velocidad de la Web, aunque pueden ser incesantemente monitoreados por gobiernos y corporaciones. Además de ser visto, uno tiene la posibilidad ser oído; es decir, uno puede exponer libremente sus opiniones sobre cualquier tema en las plataformas virtuales. En este sentido, hay una “aparente” democratización de las voces en la Web 2.0.

Frente a esta nueva conformación del ámbito digital, podemos observar que las esferas de lo público y lo privado –entendida esta última por Hannah Arendt en *The Human Condition* (1958) como “privación”, en el sentido de “to be deprived of the reality that comes from being seen and heard by others” (58)– se desdibujan e interpenetran, los muros de los hogares se vuelven permeables y los detalles de la vida doméstica se exhiben como mercancías del espectáculo en la necesidad subjetiva de volverse una imagen deseable ante los demás.

La novela *Kentukis* de Samanta Schweblin discute estas transformaciones de los espacios de la intimidad y lo privado y la construcción de las subjetividades. El kentuki funciona como un dispositivo singular en esta mutación presente de las comunicaciones, alimentándose del plano emotivo de los usuarios y posibilitando nuevos modos de subjetivación. En términos narrativos, este dispositivo es un elemento generador de ficción: el texto presenta una yuxtaposición de historias encadenadas a través de los kentukis que conectan a los personajes (los usuarios del planeta) y permite acceder a un micromundo de situaciones. Los personajes, entonces, pueden ofrecer (y obtener) una visión de su propia vida como un espectáculo para una mascota o, del lado inverso, pueden observar los pormenores de la vida ajena a través de su condición de mascota doméstica. La mirada y la voz son dos aspectos centrales para entender cómo funcionan las subjetividades en el texto y pensar la intimidad. En este sentido, la novela de Schweblin va a utilizar estos elementos de un modo particular, que singulariza los mecanismos de la visión y lo sonoro, trazando un conjunto de diferencias con las relaciones de los dispositivos actuales.

En primer lugar, en la novela de Samanta Schweblin las instancias de ver y hablar están determinadas por la distribución amo – mascota. El amo adquiere a través del kentuki la posibilidad de exhibir su vida privada ante una persona que se va a dedicar

exclusivamente a observarla en el interior de su hogar a través de las cámaras de la mascota. De este modo, el texto individualiza el mecanismo de construcción de la subjetividad contemporánea como exhibición y la personaliza. El amo, entonces, es el que tiene el derecho de exhibirse para corroborar su yo en el espectáculo de su vida cotidiana ante la mirada del otro. Por otra parte, el kentuki no tiene voz, no puede hablar, por lo que la posibilidad de una relación simétrica verbal está coartada: el kentuki no puede exteriorizar ningún yo, es solamente mirada, aunque puede desplazarse y llamar la atención, justamente como una mascota. Esta particularidad de la voz en Schweblin es interesante porque esa conversación clausurada para uno de los lados es contraria a las conversaciones sin límite de la web en el presente, pero prefigura una posible variante: la distribución de quienes pueden o no tener un lenguaje verbal. En cuanto a la voz del amo, el kentuki la recibe en su pantalla subtitulada a su propio idioma. En este sentido, hay una codificación y una personalización de los idiomas y su traducibilidad. En algunas historias, se describen los modos en que amo y mascota han acordado algún tipo de lenguaje de comunicación como, por ejemplo, dibujar un abecedario en el suelo para que el kentuki forme las frases que quiere decir, o establecer un sistema codificado de chillidos y movimientos para dar respuestas simples. La historia de Alina es la más extrema, en este sentido, porque niega premeditadamente a su kentuki la posibilidad de un intercambio comunicativo ya que “un amo no quiere saber lo que opinan sus mascotas” (29) y decide que “no le haría ninguna pregunta y sin sus preguntas el kentuki . . . sería incapaz de comunicarse” (29). Hay una especie de sadismo de Alina, pero también experimentación cruel infantil, en este acto premeditado de negar cualquier interacción humana a su mascota. Este carácter se va a ir profundizando en el texto al punto que Alina va a comenzar a ejercer violencia sobre el Kentuki, mutilando partes del muñeco, haciéndolo girar en el ventilador y atándolo frente

a su celular para obligarlo a ver videos pornográficos de personas con kentukis. El caso de Alina es uno de los ejemplos límites que la novela presenta de las relaciones cotidianas con un otro a través de lo tecnológico y hacia el final de la novela hay una puesta en escena de las consecuencias de este tipo de relación (volveremos sobre este aspecto).

Ahora bien, como contrapartida a estos límites de expresión respecto a la voz y la exposición, la mirada del kentuki puede penetrar a través de sus cámaras en los espacios privados de la vida ajena: es un ojo foráneo albergado bajo las paredes del hogar. Entonces, si la lógica del exhibicionismo se refiere al amo, el voyerismo es el ámbito propio de la mascota y, en parte, el ámbito también del lector que accede a estas historias. La mirada voyeur del kentuki puede vulnerabilizar el estatuto del amo al filmar y realizar fotografías de lo que percibe en su pantalla para usarlas en su beneficio, como en la historia de extorsión de Robin y sus amigas que abre la novela. El texto reflexiona, entonces, sobre la relación entre tecnología y ética y la falta de límites legales y morales de esta mirada. En este sentido, las tramas van descubriendo un horizonte ominoso –que el texto anuncia desde el comienzo a través de ciertos indicios– en donde los roles se transfiguran y aparecen situaciones sórdidas, impensados que sorprenden a los protagonistas y cambian el rumbo de las narraciones. Así, por ejemplo, Enzo y su exesposa caen en la cuenta de que Míster, el kentuki de Enzo –al cual éste rogaba comunicarse telefónicamente para establecer una relación amistosa–, es un pedófilo que espía a su hijo Luca y ha mantenido contacto con el hijo sin que ellos lo supieran. El final de la historia es espeluznante cuando Enzo, a punto de mudarse, atiende el teléfono y escucha una voz masculina con la respiración agitada pidiendo por su hijo: “–Quiero volver a ver a Luca” (212). Entonces, cuando el teléfono vuelve a sonar, Enzo cava un agujero en un cantero y entierra vivo a Míster, el kentuki obsesionado con su hijo. ¿Cuáles son los límites morales, parece preguntar el texto, de estas

nuevas formas de relación no reguladas jurídicamente y hasta dónde estamos dispuestos a ceder? “¿Qué tipos de acciones legales podrían aplicarse a estos nuevos ciudadanos anónimos?”, pregunta el texto. Lo ético, entonces, aparece en la novela como una instancia problemática no resuelta de las prácticas tecnológicas.

Sin embargo, la mirada del kentuki también funciona en otros sentidos no perversos en la novela, más bien vinculados a la curiosidad y la experimentación, como en el caso del relato de Marvin, que ha comprado el código para convertirse en kentuki con el dinero virtual de su madre fallecida. Este adolescente “despierta” como kentuki en la vidriera de un local en Noruega, como un objeto en exposición para atraer clientes, pero consigue que la mujer que limpia de noche el local lo deje salir durante una noche por la ciudad. Un hacker, llamado Jesper, lo recoge de la calle y lo libera de su condición de mascota, llevándolo a una casa donde conviven varios kentukis liberados que se comunican por chat. Jesper es parte de un movimiento de liberación de los kentukis y ha construido una red de recorridos seguros en la ciudad, con mapas de lugares secretos donde hay baterías instaladas para que los kentukis puedan cargarse. De este modo, los kentukis pueden desplazarse y explorar por su propia cuenta nuevos espacios. En la historia de Marvin, el kentuki funciona de un modo diferente que en las otras narraciones porque él tiene la posibilidad de recorrer espacios abiertos a su voluntad y su mirada no está subordinada a la contemplación del amo. Por supuesto, Jesper obtiene algunos beneficios económicos ya que ofrece a la comunidad de kentukis que alberga distintos servicios para expandir y proteger su libertad, como una alarma instalada en los peluches para avisar a Jesper si se hallan en una situación de peligro en las calles. Sin embargo, Marvin se pregunta en un momento: “¿por qué querría un kentuki que lo liberaran? ¿No bastaba con desconectarse uno mismo y listo?” (130). La respuesta narrativa de la novela claramente es que no

queremos una libertad que esté desconectada de los parámetros delimitados por el mercado y plantea que ya no hay vuelta atrás de las formas de comunicación mediadas por la Web. ¿Cuál es, en definitiva, la textura contemporánea de nuestra libertad?, parece preguntarnos la novela. ¿Tenemos todavía la libertad de no pertenecer al mundo digital? ¿Qué sucede cuando el concepto de libertad que naturalizamos parece coincidir con un estado de cosas que fue previamente pensado por una visión global de mercado? En este sentido, la novela sugiere que quizás sólo podemos concebir la libertad como una forma de la mirada que tiene permitido penetrar siempre más allá, aunque esté ciega a lo más cercano, una mirada que tiene acceso libre a una cantidad de datos que desbordan la cantidad de tiempo de una vida, una mirada con la que observamos continuamente diversas mercancías, incluso productos culturales.

Pero la mirada voyeur del kentuki puede encontrarse también frente a un impensado del otro lado de la cámara en la esfera de exhibición de los amos, como cuando Emilia ve al amante de su ama robándole dinero mientras ella se baña y no sabe cómo avisarle. ¿Hasta dónde puede ella entrometerse en el mundo de esa otra persona? Un relato siniestro de lo impensado que irrumpe en la mirada kentuki, se le presenta a los personajes Grigor y Nikolina en Zagreb, Croacia, cuando a través de las cámaras de uno de sus kentukis encuentran a una chica de quince años secuestrada en un pueblo fronterizo de Brasil llamado Surumu. En una servilleta, la chica les escribe en español: “Soy Andrea Farbe, me raptaron. Teléfono de mamá: +58122340077 ¡por favor!” (180). Nikolina y Grigor descubren en Google que el código telefónico es de Venezuela y llaman a la madre de la chica, pero no pueden entenderse por las diferencias idiomáticas; se comunican, entonces, con la policía de Surumu, con la policía venezolana y con distintos medios de comunicación. El caso trasciende las fronteras y la policía croata llega al departamento de

Grigor para decomisar la Tablet de su kentuki, pero Grigor entrega una falsa. La chica secuestrada es rescatada y vuelve con su familia, que adopta al kentuki que ayudó a escapar a la chica. Entonces, Grigor se conecta a su kentuki nuevamente y descubre que la familia de la chica es partícipe de una red de trata: “Pensó en Nikolina, y en si sería capaz de decirle adónde habían devuelto realmente a la chica” (200). Nuevamente, la novela se interroga sobre la relación entre tecnología y ética, pero en este caso la intromisión de la mirada voyeur del kentuki tiene la posibilidad de intervenir, al menos al comienzo, en la resolución de un secuestro.

La relación tecnología y acceso económico es un eje narrativo también de la novela. El aspecto económico es una instancia que juega un rol importante en las formas como se entretajan las relaciones en torno a este objeto tecnológico. La distribución amo–mascota está supeditada a un aspecto económico en primer lugar. Este es otro rasgo singular de la narración respecto a cómo se piensa lo tecnológico, observando una dimensión económica que determina, en parte, el acceso a uno u otro rol del consumo. Por eso, la división entre amo y mascota se enlaza con las posibilidades monetarias que permiten encarnar un papel o el contrario. En general, la gente que quiere tener una mascota antes que ser kentuki puede pagar el precio de la mascota (290 dólares), mientras que comprar la aplicación (el código de conexión) para volverse la mascota de un desconocido es más barato. Grigor se sitúa en un entremedio legal de esta distribución dicotómica, un espacio no regulado en el comercio de estas nuevas tecnologías. Así, Grigor compra varias conexiones para ser kentuki y una vez que obtiene algunas características básicas de cada conexión (país donde está el kentuki, edad del amo, rasgos sociales y culturales, conformación familiar, etc.), vende estas conexiones a mayor precio en el mercado negro, como una suerte de kentuki a la carta para personas adineradas que están buscando experiencias específicas:

Había gente dispuesta a soltar una fortuna por vivir en la pobreza unas horas al día, y estaban los que pagaban por hacer turismo sin moverse de sus casas, por pasear por la India sin una sola diarrea, o conocer el invierno polar descalzos y en pijama. También había oportunistas, para quienes una conexión en un estudio de abogados de Doha equivalía a la oportunidad de pasearse toda una noche sobre notas y documentos que nadie más debería ver. (61)

La distribución primera entre amo y mascota, entonces, se va complejizando en la novela, no es una instancia inmóvil. Grigor observa que el mercado comienza a inclinarse progresivamente hacia los códigos para ser kentuki, los cuales suben de precio hasta casi igualar la opción de los amos que compran kentukis. “¿Sería una compensación del mismo mercado? ¿Realmente había más gente interesada en mirar que en ser mirada?” (96), se pregunta Grigor. Pero, además de lo económico, también entran a funcionar cuestiones éticas en el texto sobre “ser” y “tener” como categorías determinantes de una valoración subjetiva. Los personajes se interrogan constantemente por las diferencias entre estos modos a través de sus diálogos y de sus monólogos indirectos modulados por el narrador. Un ejemplo de esta reflexión narrativa está en el personaje de Emilia, la mujer mayor a la que su hijo que vive en el extranjero le regaló un código de conexión. Ante la insistencia de su amiga Gloria para que Emilia compre un kentuki, Emilia piensa que “no era ese tipo de persona” y le contesta a Gloria que ella no es “de las que quieren ‘tener’” sino más bien “de las que ‘son’” (126). Del lado contrario, en otra historia, Alina se pregunta: “¿Qué tipo de persona elegiría ‘ser’ kentuki en lugar de ‘tener’ un kentuki?” (27). Emilia se va a convertir hacia el final de la novela también en amo. “Eres la única persona que conozco que es ‘amo’ y ‘ser’ al mismo tiempo” (204), le dice su amiga Gloria. De todas maneras, como podemos observar en la cita anterior sobre quienes compran conexiones

predeterminadas a Grigor, detrás de una forma u otra de experimentación de las relaciones globales tecnológicas operan mecanismos ideológicos que reproducen los prejuicios y marcos interpretativos previos. Entonces, en lugar de generarse una apertura hacia el otro, lo que sucede es que se reafirman las posiciones ya existentes y las designaciones estereotipadas frente a lo que es diferente.

Lo interesante de la novela es que describe desde una perspectiva global el devenir de este mercado tecnológico en el mundo narrado, las maneras en que estos peluches en cadena modifican las esferas de la actividad humana y se integran a las estructuras de la sociedad. Como los objetos de Tlön en el relato “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1940) de Jorge Luis Borges, los Kentukis penetran en la realidad, se infiltran en todos los ámbitos y comienzan a formar parte de la trama cotidiana, contaminando todos los espacios con su existencia híbrida. Los noticieros hablan de kentukis, las personas los llevan a los cafés y los colocan en las ventanas traseras de sus autos. Pero la novela también narra la decadencia de este producto, sus ciclos de obsolescencia como objetos de consumo. Así, Grigor en sus exploraciones de campo con kentukis para definir los parámetros de venta de cada mascota preestablecida para el mercado negro, encuentra constantemente peluches abandonados, desactivados y destrozados debajo de las camas de los amos, como si fueran teléfonos celulares fuera de uso atacados por un perro. Así, el destino final de los kentukis en la novela es violento y terminan siendo mutilados, sumergidos en el agua de la cocina o enterrados vivos por sus amos.

Finalmente, me interesa detenerme en el episodio que cierra la novela de Samanta Schweblin porque pone al kentuki en una relación con el arte en tanto objeto artístico. A través del arte el texto plantea la posibilidad de ver en simultáneo la red de interacciones a través de los Kentukis. Como en otro momento de la novela, en este episodio la narrativa

desdobra la situación inicial de dos en escena –amo y mascota– a través de la instalación que realiza el artista Sven, el novio de Alina, en el museo el Olimpo en Oaxaca. El espacio está lleno de personas y kentukis circulando y el suelo de la primera sala está cubierto de círculos de plástico con mensajes como “tócame”, “sígueme”, “quíereme”, “me gusta”, “sí”, “no”, “nunca”, “otra vez”, “compartir”, de tal modo que personas y kentukis están siempre parados sobre alguno de estos mensajes que los interpelan y los hacen relacionarse entre sí. En las distintas salas hay kentukis empalados de forma sacrificial y en la última, Alina encuentra empalado a su kentuki, el “Coronel Sanders”. Una serie de pantallas muestran el detrás de escena de la vida de la mascota y el amo. Entonces, Alina se ve a sí misma en una pantalla maltratando a su kentuki, que ella imaginaba comandado por un perverso; mientras, otra pantalla devela el rostro oculto de su mascota: un niño, a veces acompañado por su familia.

En la pantalla de al lado el chico aplaudió feliz . . . el chico estaba siempre ahí, gritando de alegría cada vez que Alina entraba a cámara . . . Se vio gritándole al chico a cámara. Mostrándole las tetas. Atándolo para que no llegue a su batería. A veces el chico salía corriendo . . . A veces el chico estaba rojo como un tomate, la cara húmeda de tanto llorar. . . . Pero el chico siempre regresaba. Estaba ahí frente a las decapitaciones, paralizado de terror; estaba ahí la tarde que lo colgó del ventilador, le cortó las alitas y, frente a cámara, las prendió fuego con el encendedor de la cocina. Estaba ahí anoche cuando, aburrida en la cama y ya sin saber qué hacer, lo levantó del piso y, con el cuchillo que había usado para almorzar, le apuñaló los ojos hasta rayar la pantalla. (218-219)

De este modo, el texto pone en escena en la instalación de Sven el backstage de las relaciones entre amo y mascota y busca producir a partir del shock visual otro tipo de

encuentros en los participantes, una experiencia que contenga el relato completo de estas dos caras y pueda desautomatizar la naturalización de estas relaciones, dejando ver la realidad off-line de la otra parte. Pero el arte no es un aspecto redimido en este apartado, que pueda situarse exteriormente, sino que también forma parte del mismo proceso, aunque en una dirección diferente, activa y crítica; pero también el arte de Sven fagocita las experiencias de la vida cotidiana de otras personas y las pone en una dimensión expuesta que dedibuja los ámbitos de lo privado. Desde esa superioridad moral en tanto arte, la instalación se constituye en un juicio que desnuda la crueldad íntima de los humanos. Esta exposición es la que experimenta Alina al verse confrontada consigo misma en una pantalla ante los asistentes de la muestra, ella misma es parte de una performance en la instalación de su novio Sven: “Su cuerpo le pareció una nueva clase de exposición. Sven la había exhibido en su propio pedestal, la había separado tan pulcramente en todas sus partes que ahora ella no sabía cómo moverse” (219). El personaje se pregunta, entonces, si realmente podrá escapar de ese mundo ante el que permanece inmóvil y se imagina llamando a la puerta del chico para decirle cualquier palabra. La muestra de Sven pone al descubierto la materialidad humana que subyace en las tecnologías y el carácter mórbido que ejercitamos en las modalidades contemporáneas de consumo.

Samanta Schweblin indica que su novela no es sobre tecnologías sino sobre lo humano, pero tendríamos que preguntarnos, entonces, qué es lo humano en nuestra contemporaneidad posthumana que mercantiliza las subjetividades. En cierto sentido, la novela de Samanta Schweblin es una respuesta diferente sobre lo virtual ya que le interesa visibilizar la condición material de lo tecnológico y revelar la crisis inmanente de lo que llamamos humano en el presente. Como los telemarketers que persisten más allá de los sistemas robóticos de llamadas, Schweblin insiste en la cara material de las tecnologías,

encarnada en los millones de consumidores de las mismas, las personas detrás de los kentukis –sean amos o mascotas– que hacen posible la ejecución de estos dispositivos, los usuarios que sostienen el sistema interactivo de la era digital. Lo humano, entonces, no debe ser entendido como una categoría anterior a la digitalización de la vida sino como una nueva forma híbrida: una entidad formada por agentes humanos y aparatos tecnológicos, un nuevo tipo de cyborg⁴⁷ doméstico que cruza lo humano con la máquina y la mascota y que se constituye como mercancía en la cadena de producción capitalista: el último gadget de la sociedad tecnológica. Si lo humano puede definirse, en parte, por su forma dialógica que pone en relación diferentes voces, códigos y textos –con otros y con uno mismo en el lenguaje–, esta forma ha quedado determinada hacia la segunda década del siglo XXI por la realidad total de Internet, por sus redes sociales autorreferenciales y por la mente híbrida que se conforma en la interacción continua con Google; pero lo humano es la base, parece decirnos Schweblin, el engranaje fundamental de esta red económica global y la línea de fuga, al mismo tiempo. Las grandes empresas, por otro lado, son instancias que tienen un correlato material que puede rastrearse: los procesadores gigantes de datos de Silicon Valley, con sus edificios, infraestructuras, sus programadores y diversos trabajadores y el efecto social de la gentrificación de San Francisco y sus alrededores. En última instancia, como afirma Boris Groys en *In the Flow* (2016), esa materialidad del ciberespacio está en la electricidad y los suministros eléctricos que sostienen Internet. Boris Groys cuestiona el estatuto aceptado de la Web como un flujo infinito de información fuera de la realidad, al señalar que sus límites están definidos por cables, terminales, computadoras, teléfonos

⁴⁷ Un texto temprano clave sobre el cyborg es “A Cyborg Manifesto” (1985) de Donna Haraway, que desarrolla este concepto desde una crítica feminista.

móviles y otros equipamientos. Schweblin agregaría a esta enumeración el componente humano.

Ahora bien: ¿qué es lo que se sustrae a esta materialidad de la novela *Kentukis*? ¿Qué es lo que esta dimensión material no nos dice? Lo que está ausente de la ficción de Schweblin, a diferencia de *Cataratas* de Hernán Vanoli, son los modos de operación de las plataformas de extracción de datos en la actualidad y la red de comercio y publicidad montada a partir de estos datos de los usuarios. Junto con esta lógica de los datos, lo que queda un poco fuera de la figuración de la novela de Schweblin, es la vigilancia corporativa y policial de las personas, un aspecto que las distopías suelen profundizar especialmente y que en los tiempos actuales opera a través de los sistemas de algoritmos que espían cada entrada digital y personalizan nuestros recorridos virtuales. Estos elementos, podríamos decir, son invisibles en la trama de la novela porque la misma busca situarse más acá, en las relaciones humanas y su devenir maquínico como lugar herido de la contemporaneidad y esta es una potencia singular del texto porque permite percibir otras texturas del funcionamiento digital, articulando en su narrativa una política de los afectos. En este sentido, tal vez la vigilancia se pueda observar en la irrupción de la mirada del otro a través del kentuki y de la voluntaria exhibición del mundo privado ante esa mirada desconocida, como una forma micropolítica que se modula por medio de la administración de los afectos, en una especie de panóptico instrumentalizado a través de las relaciones humanas. Tal vez esa sea otra manifestación de la catástrofe suave que problematiza la novela.

Cataratas de Hernán Vanoli y *Kentukis* de Samanta Schweblin trazan el contorno esquivo de esta nueva forma de la catástrofe, una catástrofe suave que se implementa desde el discurso del avance tecnológico, la democratización de la información online, las libertades comunicativas de los individuos en sus dobles vidas virtuales, la diversificada

industria del entretenimiento y las respuestas inmediatas a nuestras demandas subjetivas: una maquinaria mucho más poderosa que la de la sociedad del espectáculo de la era de la televisión, la cual ha encontrado una nueva modulación sofisticada en Netflix y las plataformas de streaming. Mediante sus ambientes, tematizaciones y procedimientos narrativos estas novelas construyen una poética sobre el sistema tecnológico actual que nos permite observar el alcance del movimiento sísmico subjetivo de este sistema, enmascarado por el carácter amable de su cataclismo de mercado. Ambas novelas no son textos específicos sobre las tecnologías sino sobre los usuarios de las mismas y sobre las formas como esa lógica funciona en otros ámbitos, como ilustra *Cataratas*. Son novelas sobre las particularidades de la sociedad de consumo del presente. En esta tesis hemos hablado sobre el carácter apocalíptico y monstruoso de varios textos literarios, este último capítulo observó una de sus figuraciones más recientes, que lleva a los textos a desplazarse hacia una enunciación más global que desdibuja los límites representativos de las literaturas nacionales: la catástrofe suave de la era digital.

CONCLUSIONES

Adoptando la gestión de crisis como técnica de gobierno, el capital no ha sustituido simplemente el culto al progreso con el chantaje de la catástrofe, sino que ha querido reservarse la inteligencia estratégica del presente.

Comité Invisible. *A nuestros amigos*

Para conocer a las luciérnagas hay que verlas en el presente de su supervivencia: hay que verlas danzar vivas en el corazón de la noche, aunque se trate de esa noche barrida por algunos feroces reflectores.

Didi-Huberman. *La supervivencia de las luciérnagas*

A lo largo de esta tesis hemos observado los modos en que la instancia de la catástrofe ha funcionado como horizonte de la representación y principio organizador de una variedad de textos novelísticos argentinos del siglo XXI. A través de esta figura recurrente las novelas han establecido diálogos con diferentes contextos y conformaciones discursivas de su contemporaneidad, tanto en una esfera ligada a la tradición cultural argentina y las situaciones, problemas y circunstancias del país, como en una escala global, en escenarios e imaginarios que desbordan los límites fronterizos de lo específicamente nacional y constituyen una indagación más amplia de lo contemporáneo.

Al comienzo de este trabajo, en la Introducción, recurrimos a dos imágenes, una de Paul Virilio y otra de Giorgio Agamben, para pensar la textura esquiua de lo contemporáneo y formular la necesidad de una mirada intempestiva a través de los objetos artísticos. Durante esta tesis hemos observado cómo estas novelas buscan articular una mirada intempestiva a través de sus distintos modos textuales, una mirada que es habilitada por los mecanismos narrativos de sus poéticas novelísticas.

Así, *El año del desierto*, de Pedro Mairal, como analizamos, disloca el estatuto del

tiempo mediante una narrativa en retroceso que descubre a la crisis –de 2001 y en un sentido general, en tanto crisis del sistema capitalista y transformación de la naturaleza, pero también de las subjetividades– como ruina arqueológica de un apocalipsis tramado con los elementos constitutivos de la tradición cultural argentina, el relato nacional y el pasado de la modernidad. Por otro lado, *Promesas Naturales*, de Oliverio Coelho, realiza una desarticulación del lenguaje que permite dar voz en el texto a la coyuntura monstruosa de esta crisis contemporánea como régimen que atraviesa los cuerpos y las voces. En ambos textos resuena la temporalidad geológica del Antropoceno, pero estas novelas también se sitúan en un enclave subjetivo, que lee la mutación de los objetos y las sensibilidades. Son fagonazos narrativos, indicios, singularidades que establecen perspectivas sobre el presente. De modo similar, Samanta Schweblin en *Distancia de rescate* y Gabriela Massuh en *Desmonte*, como estudiamos, ponen en funcionamiento escrituras que trabajan con el tropo de la elipsis para conjugar textualmente un atisbo del carácter invisible y silenciado de la actividad agroindustrial en los territorios del presente, cuyas prácticas enferman a las personas, los animales y el medio ambiente. Estos textos, además, descubren la lógica política y económica de la agroindustria, la cual modifica las condiciones vitales de comunidades enteras en zonas rurales de la Argentina. Finalmente, como observamos en el último capítulo de esta tesis, *Cataratas*, de Hernan Vanoli y *Kentukis*, de Schweblin, realizan una singularización narrativa de los objetos y hábitos de consumo de la era digital, de tal modo que permiten captar el movimiento material de las dinámicas tecnológicas en las esferas de la intimidad y en la construcción de las subjetividades como modulación contemporánea global del capitalismo en los últimos años. La particularidad de las operaciones narrativas de *Cataratas* y *Kentukis* es que descubren el correlato humano de la sociedad tecnológica y mapean los efectos de esta conformación en marcos cotidianos,

articulando una puesta en discurso de los procesos conectivos de las redes de Internet en sus formas textuales. Es interesante que todas estas novelas representan, en parte, eventos de una escala planetaria, pero introducen en los mismos una narrativa menor, subjetiva, que capta los procesos y matices de lo cotidiano y lo doméstico frente al relato mayor de la catástrofe.

Ahora bien, en un sentido general, estas novelas no postulan en su relato, aparentemente, una respuesta o resolución de los conflictos que surgen en sus formas, sino que, en su lugar, tratan de tornar visibles estos conflictos, les dan una materialidad dentro de la escritura y posibilitan la revelación de sus arquitecturas imperceptibles y sus efectos traumáticos elusivos. Pero en este sentido, aunque los textos no postulen una resolución o una alternativa política en sus narrativas, sí articulan una ética desde su enunciación y posibilitan, quizás, una resistencia microscópica a través de la imaginación literaria y el movimiento poético de sus imágenes y lenguajes.

Tenemos la sensación de vivir tiempos apocalípticos. El fin en estos textos no es un final sino una continuidad: es el fin de un estado de cosas que parecía sostenerse en un equilibrio auto regulado, pero es también la constitución de una nueva proporción de las cosas en el horizonte de una crisis permanente. Por eso, no hay una narrativa milenarista de final del mundo en tanto cataclismo o destrucción absoluta como relato concluyente en estas novelas, sino la idea de un desdibujamiento progresivo y de una extinción subterránea, cuyos efectos fatales subyacen en lo subjetivo más allá (o más acá) de los escenarios de devastación y ruina. Al fin de cuentas, el apocalipsis es una sintaxis narrativa y lo que una sintaxis hace es organizar, disponer, fijar una determinada dinámica y regular su funcionamiento. Por eso el apocalipsis designa un régimen de sentido de nuestro tiempo y es una figura descriptiva pero también una instancia que no nos deja avanzar más allá en

nuestra experiencia sensible del presente, una figura que limita en parte la aprehensión de los fenómenos al estratificarlos en un enfoque total de caos, clausura e impotencia. “Vivimos en una época donde la apocalíptica ha sido absorbida por el capital y puesta a su servicio”, dicen las voces anárquicas anónimas del Comité Invisible en el manifiesto *A nuestros amigos*. Las novelas que hemos estudiado en esta investigación, como hemos observado, ponen de relieve ese carácter administrativo del apocalipsis y la táctica extorsiva de la catástrofe. Pero lo singular de los textos es que a través de sus procedimientos dan cuenta de esta instancia administrativa en el pulso de las cosas, las subjetividades y los tiempos en el relato. Las novelas, además, permiten discutir en imágenes la naturalización y normalización de la crisis como un régimen perceptivo del sistema global. Por esto, estas novelas abren el juego narrativo a una nueva conformación de lo sensible que disputa el sentido del presente al capitalismo y permite pensar y visibilizar el aquí y ahora de los textos en la intensidad formal de sus narraciones. Entonces, la huella esquiua de lo contemporáneo, su oscuridad infinitesimalmente iluminada por galaxias imperceptibles –utilizo la imagen de Agamben–, se hace sentir como horizonte y reverbera en los textos. De aquí la importancia del concepto de poética como forma organizadora en estas novelas, forma que explora los intersticios de un imaginario presente.

Quizás hay una figura que podemos añadir a las imágenes de Agamben y Virilio para pensar la contemporaneidad. En su libro *La supervivencia de las luciérnagas* (2009), Didi-Huberman se interroga por la débil e intermitente luz de las luciérnagas como metáfora de la resistencia. Didi-Huberman encuentra esta figura en primer lugar en el decimosexto canto del Infierno de Dante en *La divina Comedia* (1304-1321) –la pequeña luz (*lucciola*) de los gusanos relucientes– y luego analiza su reaparición en los textos epistolares de Pier Paolo Pasolini para pensar la poesía y política del deseo y el posterior

ocaso de las mismas –la extinción de las luciérnagas– por el impacto del fascismo y la industria cultural de posguerra con sus imágenes de consumo y los feroces reflectores de la sociedad del espectáculo. La luz de las luciérnagas es una luz singular ya que no es la de los grandes acontecimientos, la luz del Paraíso, sino una luz discreta, minúscula, palpitante, que circula de improviso en la oscuridad. Según Didi-Huberman, esta pequeña luz no ha desaparecido del todo, sino que permanece como una forma sutil de resistencia, una luz menor, una miniatura efímera y titilante, en la que laten instantes que escapan a la máquina apocalíptica de la realidad administrada y la profusión de imágenes mercantiles de nuestro tiempo. La narrativa de las luciérnagas de Didi-Huberman es así una especie de contra-relato, un contra-poder a la catástrofe general. Las luciérnagas representan la supervivencia en la catástrofe, el resto de poesía que subsiste después de la destrucción.

Podemos pensar, entonces, para concluir, en el potencial político que las poéticas de la catástrofe tienen para entrever y sugerir esos fulgores menores e intermitentes en su revelación de lo contemporáneo como instancia artística. Al modular el relato de la catástrofe global desde un enclave subjetivo, que insiste en las relaciones humanas, la cotidianeidad y los espacios de intimidad, poniendo énfasis en los modos de percepción de la catástrofe a través de sus procedimientos narrativos, las novelas que hemos estudiado en esta tesis componen imágenes supervivientes del apocalipsis, pequeños fuegos nocturnos que trazan relatos singulares, imágenes irreductibles que permiten leer en sus detalles las galaxias invisibles de la oscuridad de nuestra época. De esta manera, las poéticas de la catástrofe componen una sutil resistencia artística que desarticula narrativamente los automatismos de la sociedad global y revela los matices existentes en la dimensión cosmológica de los problemas actuales, reservándose una reflexión estética propia del presente, un espacio narrativo donde aún es posible la supervivencia de las luciérnagas.

BIBLIOGRAFÍA

- Abbate, Florencia. *El grito*. Buenos Aires: Emecé, 2004.
- Agamben, Giorgio. “¿Qué es lo contemporáneo? *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.
- Aira, César. *El congreso de literatura*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 1999.
- . *El juego de los mundos: novela de ciencia ficción*. La Plata, Buenos Aires: Ediciones El Broche, 2000.
- . *Los misterios de Rosario*. Buenos Aires, Argentina: Emecé Editores, 1994.
- Altaver, Elmar. *Los límites del capitalismo: acumulación, crecimiento y huella ecológica*. Buenos Aires: Mardulce, 2011.
- Arendt, Hannah. *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press, 1958.
- Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. México: Colección Archivos, 1992.
- Asís, Jorge. *Flores robadas en los jardines de Quilmes*. Buenos Aires: Losada, 1980.
- Ávalos Blacha, Leandro. *Berazachussetts*. Buenos Aires: Entropía, 2007.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- Ballard, James Graham. *Crash*. London: Vintage, 1995.
- Beckett, Samuel. *Fin de partie; suivi de Acte sans paroles*. Paris: Editions de Minuit, 1957.
- Benjamin, Walter. “Sobre el concepto de historia”. *La dialéctica en suspenso: Fragmentos sobre historia*. Santiago de Chile: Arcis-LOM, 2002.

- . “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”. *Discursos interrumpidos*. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- . *El autor como productor*. México: Editorial Itaca, 2004.
- . *El narrador*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2016.
- Berardi, Franco “Bifo”. *And: Phenomenology of the End: Sensibility and Connective Mutation*. South Pasadena, CA: Semiotexte, 2015.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Editorial Porrúa, 1985.
- Blanchot, Maurice. *La escritura del desastre*. Madrid: Editorial Trotta, 2015.
- Blaustein, Eduardo. *Cruz diablo*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1997.
- Borges, Jorge Luis. “El Aleph”. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 2004.
- . “El escritor argentino y la tradición”. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 2004.
- . “Fundación mítica Buenos Aires”. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 2004.
- . “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 2004.
- Bruckman, la trilogía*. Dir. Broun, Godoy, Martelli, Remedi, Tizziani. Argentina: Boedo Films y Contraimagen, 2002-2004.
- Capanna, Pablo. *Ciencia ficción: utopía y mercado*. Buenos Aires: Cántaro, 2007.
- Caparrós, Martín. *Qué país: informe urgente sobre la Argentina que viene*. Buenos Aires: Planeta, 2002.
- Casares, Bioy. *La invención de Morel*. Buenos Aires: Emecé, 1953.
- Castagnet, Martín Felipe. “El viaje de la ciencia ficción argentina a los confines del espacio interior”. *Cuadernos LIRICO*, 16 de enero 2016.
- . *Los cuerpos del verano*. Buenos Aires: Factotum Editions, 2016.
- . *Los mantras modernos*. Buenos Aires, Argentina: Sigilo, 2017.
- Chacón, Pablo. “Hernán Vanoli: ‘La consecuencia de las sociedades de control es la

interiorización corporal de los sistemas de telecomunicaciones””. *Télam*. 26 de septiembre de 2015. En línea. <http://www.telam.com.ar/notas/201509/121442-la-consecuencia-de-las-sociedades-de-control-es-la-interiorizacion-corporal-de-los-sistemas-de-telecomunicaciones.php>

Chakrabarty, Dipesh. “The Climate of History: Four Theses”. *Critical Inquiry*, 2009, Vol.35 (2), p.197-22.

Chejfec, Sergio. *El aire*. Buenos Aires: Alfaguara, 2008.

Coelho, Oliverio. *Bien de frontera*. Buenos Aires: Planeta, Seix Barral, 2015.

---. *Borneo*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2004.

---. *Hacia la extinción*. Oaxaca: Editorial Almadía, 2013.

---. *Ida*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2008.

---. *Los invertebrables*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.

---. *Parte doméstico*. Buenos Aires: Emecé, 2009.

---. *Promesas naturales*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2006.

---. *Tierra de vigilia*. Buenos Aires: Simurg, 2000.

---. *Un hombre llamado lobo*. Barcelona: Duomo Ediciones, 2011.

Comité Invisible. *A nuestros amigos*. 2014. En línea.

<http://lhblog.nuevaradio.org/b2-img/A.nuestros.amigos2014.pdf>

---. *La insurrección que viene*. París: La fabrique editions, 2007.

Contreras, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002.

Corazón de fábrica. Dir. Virna Molina y Ernesto Ardito. Argentina: Virna Molina y Ernesto Ardito, 2008.

Cortázar, Julio. “Los venenos”. *Final del juego*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana,

1964.

Crary, Jonathan. *24/7 Late Capitalism and the Ends of Sleep*. London, Brooklyn, NY: Verso, 2013.

Crespi, Maximiliano. *Los infames: la literatura de derecha explicada a los niños*. Buenos Aires: Momofuku, 2015.

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

Decock, Pablo. *Las figuras paradójicas de César Aira: un estudio semiótico y axiológico de la estereotipia y la autofiguración*. New York: Peter Lang, 2014.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos, 1988.

---. “¿Qué es una literatura menor?” *Kafka por una literatura menor*. México: Ediciones Era, 1999.

Deleuze, Gilles. “Post-scriptum sobre las sociedades de control”. *Conversaciones 1972-1990*. Valencia: Pre-Textos, 1996.

---. “Prólogo”; “Literatura y vida”; “Nietzsche y San Pablo, Lawrence y Juan de Patmos.” *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996.

Dessein, Daniel Alberto. *Reinventar la Argentina: reflexiones sobre la crisis*. Buenos Aires: Sudamericana, 2003.

Dick, Philip K. *Do Androids Dream of Electric Sheep?* New York: Ballantine Books, 1982.

Didi-Huberman, Georges. *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores, 2012.

Drucahoff, Elsa. *Los prisioneros de la torre: política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé, 2011.

- . "Narraciones de la intemperie". *Lunes por la madrugada*. 19 de junio de 2010. En línea. <http://lunesporlamadrugada.blogspot.com/2010/06/narraciones-de-la-intemperie.html>
- Echeverría, Esteban. *El matadero; La cautiva*. Madrid: Cátedra, 1986.
- El ángel exterminador*. Dir. Luis Buñuel. México: Producciones Gustavo Alatraste, 1962.
- Elkins, James. *The Object Stares Back: On the Nature of Seeing*. San Diego, New York, London: Harvest Book Harcourt, 1997.
- Fasinpat, fábrica sin patrón*. Dir. Icalcaterra, Daniel. Argentina: DI Producciones, 2004.
- Fisher, Mark. *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* Winchester, Washington: Zero Books, 2009.
- Fogwill, Rodolfo Enrique. *Vivir afuera*. Buenos Aires: El Ateneo, 2009.
- Foucault, Michel. *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- . *Historia de la sexualidad: La voluntad de saber*. México: Siglo XXI, 2011.
- . *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2007.
- . *Seguridad, territorio, población. Curso en el Collège de France (1977-1978)*. Buenos Aires: FCE, 2006.
- Freud, Sigmund. "Lo siniestro". *Obras completas. Tomo III*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973.
- Friera, Silvina. "Pedro Mairal habla de *El año del desierto*: 'Me gustó trabajar con la paranoia de la clase media'". *Página 12*. Buenos Aires, 12 de diciembre de 2005. En línea. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-1263-2005-12-12.html>
- Fuentes, Carlos. *La muerte de Artemio Cruz*. México: Fondo de Cultura Económica, 1962.

- Gamerro, Carlos. *Las islas*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2007.
- García Márquez, Gabriel. *Crónica de una muerte anunciada*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1981.
- Gibson, William. *Neuromancer*. New York: Ace Books, 1984.
- Giorgi, Gabriel. "Política del monstruo". *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, Núm. 227, Abril-Junio 2009, 323-329.
- Grossman, Lucila. *Mapas terminales*. Buenos Aires: Editorial Marciana, 2017.
- Groys, Boris. *In the Flow*. London; New York: Verso, 2016.
- Han, Byung-Chul. *En el enjambre*. Barcelona: Herder, 2014.
- . *Psicopolítica: neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Barcelona: Herder, 2014.
- Haraway, Donna. "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist Feminism in the Late Twentieth Century". *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991.
- Hardt, Michael and Negri, Antonio. "Postmodernization, or The Informatization of Production". *Empire*. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 2000.
- Jameson, Fredric. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London; New York: Verso, 2005.
- . *The Seeds of Time*. New York: Columbia University Press, 1994.
- Kermode, Frank. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. New York, Oxford University Press, 1967.
- Lacan, Jacques. *El seminario. Libro 7: La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2007.
- Latour, Bruno. *Cara a cara con el planeta: Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores,

2017.

Lem, Stanislaw. *Solaris*. México, D.F.: Octaedro editores, 2003.

Libertella, Héctor. *El árbol de Saussure: una utopía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000.

Link, Daniel. *Fantasma: imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

---. "Desmonte". *Linkillo (cosas mías)*. 3º de octubre de 2015. En línea.

<http://linkillo1.rssing.com/browser.php?indx=10547499&item=931>

Lotito, Diego y Martínez, Josefina. "¿Dónde está Santiago Maldonado?, la pregunta que moviliza a la Argentina". *La Izquierda Diario. Red Internacional de diarios de izquierda*. 29 de agosto de 2017. En línea.

<https://www.laizquierdadiario.com/Donde-esta-Santiago-Maldonado-la-pregunta-que-moviliza-a-la-Argentina>

Ludmer, Josefina. "Literaturas postautónomas". *Ciberletras*, 2007 July, Vol.17.

---. *Aquí América latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010

Lugones, Leopoldo. "A los ganados y las mieses". *Odas seculares*. Buenos Aires: Editorial Babel, 1923.

Lukács, György. *Teoría de la novela: un ensayo histórico-filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Buenos Aires: Ediciones Godot Argentina, 2010.

Maggiore, Germán. *Cría terminal*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2014.

Mairal, Pedro. *Consumidor final*. Buenos Aires: Bajo La Luna Nueva, 2003.

---. *El año del desierto*. FL USA: Stockcero, 2012.

---. *El año del desierto*. Madrid: Salto de Página, 2010.

---. *El gran surubí*. Buenos Aires: Orsai, 2013.

---. *La uruguaya*. Buenos Aires: Emecé, 2016.

- . *Salvatierra*. Buenos Aires: Emecé, 2008.
- . *Tigre como los pájaros*. Buenos Aires: Botella al Mar, 1996.
- . *Una noche con Sabrina Love*. Buenos Aires: Clarín/Aguilar, 1998.
- Marechal, Leopoldo. *Adán Buenosyares*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- Marzioni, Francisco. “Después de la ciencia ficción”. *Revista Paco*, 10 de mayo de 2016.
- En línea. <https://revistapaco.com/2016/05/10/existe-la-post-ciencia-ficcion/>
- Massuh, Gabriela (ed.). *La normalidad: ex Argentina*. Buenos Aires: Interzona, 2006.
- . *Renunciar al bien común: extractivismo y (pos)desarrollo en América Latina*. Buenos Aires: Mardulce, 2012.
- Massuh, Gabriela. *Desmonte*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015.
- . *La omisión*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2012.
- . *El robo de Buenos Aires: La trama de corrupción, ineficiencia y negocios que le arrebató la ciudad a sus habitantes*. Buenos Aires: Sudamericana, 2014.
- . *La intemperie*. Buenos Aires: Interzona, 2008.
- Mavrakis, Nicolás. *El recurso humano*. Buenos Aires: Milena Caserola, 2014.
- . *No alimenten al troll*. Buenos Aires: Tamarisco, 2012.
- McCarthy, Cormac. *The Road*. New York: Vintage Random House, 2006.
- Miller, Jacques-Alain. *Extimidad*. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- Moreno, María. *La comuna de Buenos Aires: relatos al pie del 2001*. Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual, 2011.
- Morla, Jorge. “Samanta Schweblin: ‘El mal no es la tecnología; es quien está al otro lado’”. *El País*. Madrid, 25 de octubre de 2018. En línea.
- https://elpais.com/cultura/2018/10/24/actualidad/1540396940_059247.html
- Moyano, Daniel. *El vuelo del tigre*. Madrid: Legasa, 1981.

- Mujica Lainez, Manuel. "Hambre". *Misteriosa Buenos Aires*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1971.
- Muñoz, Antonia María. *Sísifo en Argentina: orden, conflicto y sujetos políticos*. Córdoba, Argentina: Eduvim, Editorial Universitaria Villa María; México, D.F.: Plaza y Valdés Editores, 2010.
- Nancy, Jean-Luc. *After Fukushima: The Equivalence of Catastrophes*. New York: Fordham University Press, 2015.
- Negri, Toni. "El monstruo político. Vida desnuda y violencia". Giorgi, Gabriel y Rodríguez, Fermín (eds.). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós, 2007.
- Nietzsche, Friedrich. *Aurora*. Ciudad de México: Editores Mexicanos Unidos, 1994.
- Oloixarac, Pola. *Las constelaciones oscuras*. Buenos Aires: Random House, 2015.
- Ortega, Julio. "La Alegoría del Apocalipsis en la literatura latinoamericana". *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Eds. Geneviève Fabry, Ilse Logie y Pablo Decock. Oxford; New York: Peter Lang, 2010.
- Orwell, George. *1984*. New York: New American Library, 1961.
- Parkinson Zamora, Lois. *Writing the Apocalypse: Historical Vision in Contemporary U.S. and Latin American Fiction*. New York: Cambridge University Press, 1989.
- Piglia, Ricardo. *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1992.
- . *Respiración artificial*. Buenos Aires: Editorial Pomaire, 1980.
- Pinedo, Rafael. *Frío*. Madrid: Salto de Página, 2011.
- . *Plop*. La Habana, Cuba: Casa de las Américas, 2002.

- Pizarnik, Alejandra. “Los perturbados entre lilas”. *Prosa completa*. Barcelona: Lumen, 2002.
- Potenza, Pablo. “Cataratas. Hernán Vanoli”. *Revista Otra Parte*. 28 de abril de 2016. En línea. <https://www.revistaotraparte.com/literatura-argentina/cataratas/>
- Rancière, Jacques. “La política de la estética”. *Otra Parte: revista de literatura y artes*. Primavera 2006, Buenos Aires.
- . *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2012.
- Rear Window*. Dir. Hitchcock, Alfred. Paramount Pictures, 1954.
- Reati, Fernando. “La trilogía futurista de Oliverio Coelho: una mirada al sesgo de las crisis argentinas”. *Revista Iberoamericana*, 2012, Vol.78 (238).
- . *Postales del porvenir: la literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2006.
- Redacción Neuquén. “Se llamaba Rafael Nahuel, tenía solo 22 años y fue asesinado en una represión al pueblo mapuche”. *La Izquierda Diario. Red Internacional de diarios de izquierda*. 26 de noviembre de 2017. En línea. https://www.laizquierdadiario.com/uy/http-www-laizquierdadiario-com-Se-llamaba-Rafael-Nahuel-tenia-solo-27-anos-y-fue-asesinado-en-una-represion-al-pueblo-mapuche?id_rubrique=5441
- Reynolds, Simon. *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. London; New York: Faber & Faber, 2011.
- Ríos, Carlos. *Manigua: (novela swahili)*. Buenos Aires: Editorial Entropía, 2009.
- Robles, Sebastián. *Las redes invisibles*. Buenos Aires: Momofuku, 2014.
- Rodríguez Pardo, Javier. *Vienen por el oro, vienen por todo*. Buenos Aires: Fundación Centro de Integración, Comunicación, Cultura y Sociedad – CICCUS, 2009.

- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Sadin, Eric. *La humanidad aumentada: la administración digital del mundo*. Buenos Aires: Caja Negra, 2017.
- . *La silicolonización del mundo: la irresistible expansión del liberalismo digital*. Buenos Aires: Caja Negra, 2018.
- Sarlo, Beatriz. “El imitador de voces”. *Ficciones argentinas: 33 ensayos*. Buenos Aires: Mardulce, 2012.
- . “Sujetos y tecnologías: la novela argentina después de la historia”. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- . *Ficciones argentinas: 33 ensayos*. Buenos Aires: Mardulce, 2012.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo: civilización y barbarie*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.
- Schmidel, Ulrich. *Derrotero y viaje al Río de La Plata y Paraguay*. Asunción: Ediciones NAPA, 1983.
- Schweblin, Samanta. *Distancia de rescate*. Buenos Aires: Random House, 2016.
- . *El núcleo del disturbio*. Buenos Aires: Booklet, 2002.
- . *Kentukis*. Buenos Aires: Random House, 2018.
- . *Pájaros en la boca*. Buenos Aires, Argentina: Emecé, 2009.
- . *Siete casas vacías*. Madrid: Páginas de Espuma, 2015.
- Semilla Durán, María. “El apocalipsis como deconstrucción del imaginario histórico en *El año del desierto* de Pedro Mairal”. *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Eds. Geneviève Fabry, Ilse Logie y Pablo Decock. Oxford; New York: Peter Lang, 2010.
- Shua, Ana María. *La muerte como efecto secundario*. Buenos Aires: Editorial

- Sudamericana, 1997.
- Sibilia, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Sontag, Susan. "The Imagination of Disaster". *Against Interpretation: And Other Essays*. New York: Dell Pub. Co., 1966.
- Soriano, Osvaldo. *No habrá más pena ni olvido*. Buenos Aires, Bruguera, 1982.
- Speranza, Graciela. *Cronografías: Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Barcelona, Anagrama, 2017.
- Svampa, Maristella. "Tras las lecturas y las huellas de diciembre de 2001". *La Grieta: política, economía y cultura después de 2001*. Eds. Gabriel Vommaro, Sebastián Pereyra y Germán Pérez. Buenos Aires: Biblos, 2013.
- . *Del cambio de época al fin de ciclo: gobiernos progresistas, extractivismo y movimientos sociales en América Latina*. Buenos Aires: Edhasa, 2017.
- Tabarovsky, Damián. *Literatura de izquierda*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2011.
- The Happening*. Dir. M. Night Shyamalan. Beverly Hills, California: 20th Century Fox Home Entertainment, 2008.
- The Pervert's Guide to Ideology*. Dir. Sophie Fiennes. New York: Zeitgeist Films, 2014.
- The Take*. Dir. Avi Lewis, Naomi Klein. New York: First Run Features, 2004.
- Vanoli, Hernán y Galliano, Alejandro, *Los dueños del futuro: Vida y obra, decretos y mentiras de los empresarios del siglo XXI*. Buenos Aires: Planeta, 2017.
- Vanoli, Hernán. "Pos sci-fi, utopías, transición". *Revista Paco*, 30 de Mayo, 2016. En línea. <https://revistapaco.com/2016/05/30/pos-sci-fi-utopias-transicion/>
- . *Cataratas*. Buenos Aires: Random House, 2015.
- . *Las mellizas del bardo*. Buenos Aires: Clase Turista, 2012.

- . *Pinamar*. Caseros, Argentina: InterZona, 2010.
- . *Pyongyang*. Buenos Aires: Random House, 2017.
- . *Varadero y Habana maravillosa*. Buenos Aires: Tamarisco, 2009.
- Verbitsky, Horacio. *El vuelo*. Buenos Aires: Planeta, 1995.
- Viñas, David. *Cuerpo a cuerpo*. México: Siglo XXI Editores, 1979.
- . *Indios, ejército y frontera*. México: Siglo XXI Editores, 1982.
- Virilio, Paul. *El accidente original*. Buenos Aires, Madrid: Amorrortu editores, 2009.
- Žižek, Slavoj. “Conclusión: el tamagochi como objeto interpasivo”. *En defensa de la intolerancia*. Madrid: Sequitur, 2008.
- . *Ecología contra la Madre Naturaleza: Slavoj Žižek sobre Molecular Red*. En línea.
<http://www.orangeutanlab.com/ZizekWarkMolecularRed.pdf>
- . *Living in the End Times*. London; New York: Verso, 2010.
- Zooey, J.P. *Te quiero*. Buenos Aires: Páprika, 2014.