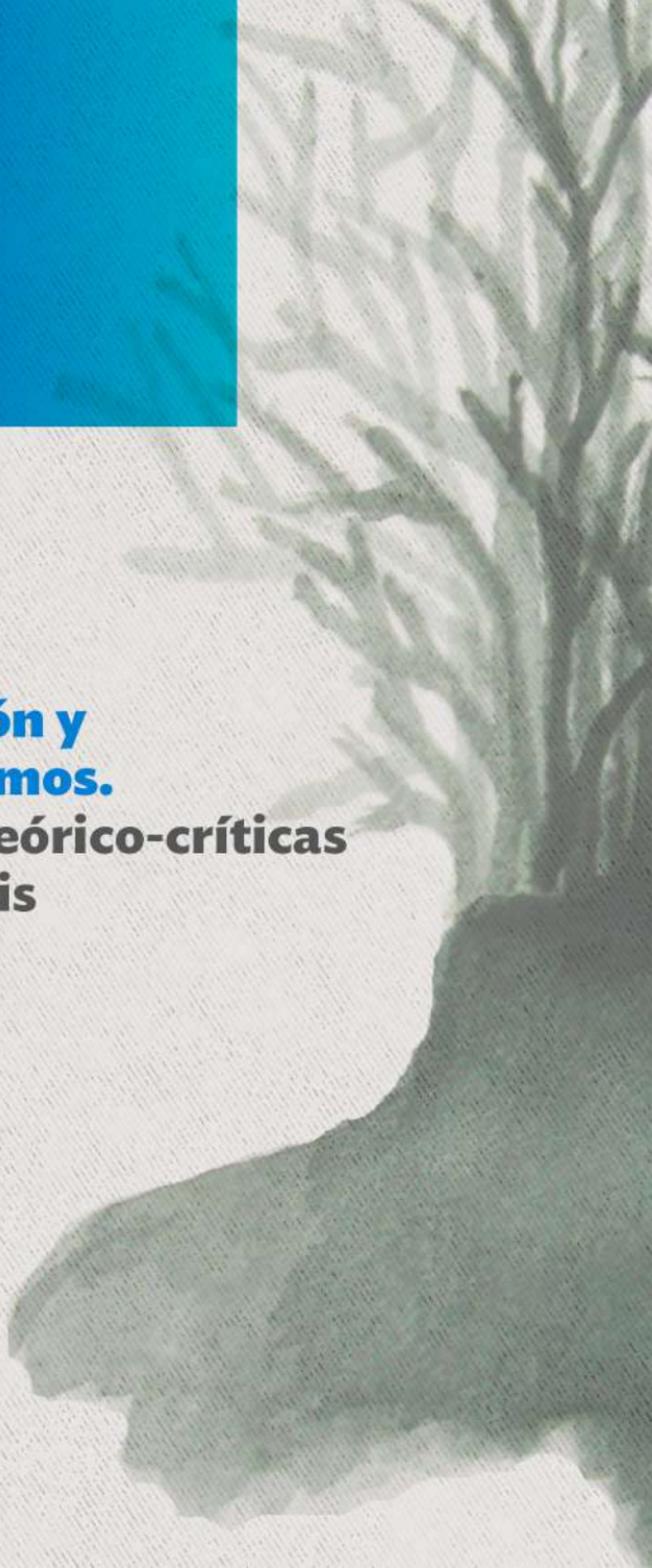


**Paula La Rocca
Ana Neuburger
(Eds.)**

**Imaginación y
materialismos.
Ficciones teórico-críticas
ante la crisis**



Imaginación y materialismos.

Ficciones teórico-críticas ante la crisis

Paula La Rocca
Ana Neuburger
(Eds.)

**Colecciones
del CIFFyH**



Imaginación y materialismos : ficciones teórico-críticas ante la crisis / Gabriela Milone ... [et al.]; Editado por Paula La Rocca ; Ana Neuburger. - 1a ed - Córdoba : Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, 2024.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1818-8

1. Crisis Política. 2. Narrativa. I. Milone, Gabriela II. La Rocca, Paula, ed. III. Neuburger, Ana, ed.
CDD 320.09

Publicado por

Área de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades - UNC

Córdoba - Argentina

1º Edición



Área de

Publicaciones

Imagen de portadas: Adaptación de la obra sin título de la serie "Bajo influencia (*Niki de Saint Phaille*)" (2012) de Hernán Camoletto. Colección José Luis Lorenzo.

Diseño gráfico y diagramación: María Bella

2024



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional.

**Imaginación y materialismos.
Ficciones teórico-críticas
ante la crisis**



Autoridades de la FFyH - UNC

Decana

Lic. Flavia Andrea Dezzutto

Vicedecano

Dr. Andrés Sebastián Muñoz

Área de Publicaciones

Coordinadora: Dra. Mariana Tello Weiss

Centro de Investigaciones de la FFyH María Saleme de Burnichon

Dirección: Dr. Eduardo Mattio

Secretaría Académica: Lic. Marcela Carignano

Área Educación: Dra. Gabriela Lamelas

Área Feminismos, Género y Sexualidades: Lic. Ivana Soledad Puche

Área Historia: Dr. Pablo Requena

Área Letras: Dra. Florencia Ortiz

Área Filosofía: Dra. Alba Massolo

Área Ciencias Sociales: Dra. Cecilia Inés Jiménez

Índice

Introducción <i>por Paula La Rocca y Ana Neuburger</i>	13
Imaginar la lengua: asumir el riesgo de una ficción	17
La imaginación material de la lengua. Elementos para una lingüística indisciplinar <i>por Gabriela Milone</i>	19
Haiku: una línea donde cabe la tierra <i>por Julia Jorge</i>	31
Imaginar la infancia, inventar la lengua. Ficciones sobre una lengua poética de la infancia en <i>Non mais!</i> de Serge Ritman <i>por Adriana Canseco</i>	43
Iluminaciones y rastros materiales	59
Algo así como un fulgor <i>por Emilia Casiva</i>	61
Imaginación y fulgor. Derivas fluviales en el desierto de Cabezón Cámara <i>por Ana Neuburger</i>	69



Las proyecciones de <i>Delight Lab</i> y Gabriel Orge. Modos de afectación del arte contemporáneo desde la materialidad de la luz <i>por Paula La Rocca</i>	83
Crisis y humanidades: el trabajo de la imaginación	97
El latinoamericanismo como espacio teórico-crítico. Reparos sobre un “problematismo” literario <i>por Silvana Santucci</i>	99
Heterogeneidad y ficción en las ciencias humanas <i>por Natalia Lorio</i>	111
El llamado de (la) atención. Modulaciones miméticas, estéticas y éticas ante la crisis <i>por Nicolás López y Franca Maccioni</i>	129
Exploraciones materiales y figuraciones posthumanas	153
Una mitología para los umbrales. Imaginar y pensar los modos de existencia en la Tierra desde el (com)posthumanismo materialista <i>por Paula Fleisner</i>	155
La corrosión de escalas (demasiado humanas). <i>La cueva</i> de Liliana Colanzi: un ojo geológico que registra los hilos enmarañados que tejen las historias de la Tierra <i>por Belisario Zalazar</i>	173
Desviaciones de una metáfora. La difracción en Karen Barad y la interferencia de la pregunta por la escritura <i>por María Milagros González</i>	193



**Imagen sin título de la serie “Bajo influencia”
(*Niki de Saint Phalle*).**

Autor: Hernán Camoletto. Año: 2012.
Colección José Luis Lorenzo



Introducción

Paula La Rocca*

Ana Neuburger*

Una proliferación de nuevas perspectivas y nuevos objetos comenzaron a definir, en el último tiempo, un complejo campo de debates en el cual la imaginación, la ficción y la invención adquirieron un sitio destacado para reflexionar sobre las modulaciones del hacer crítico contemporáneo. Entre la posibilidad y el agotamiento, entre la apertura y la obturación, la imaginación se despliega como una forma de indagación, una pregunta y un método en torno a modos de hacer e intervenir en el tiempo de la crisis; más aún ante el vínculo que traza con diversos materialismos que constituyen la escena teórica actual y con una preocupación en torno a los lenguajes de la crítica en las humanidades. En el presente la imaginación se impone con fuerza en el campo de la teoría y crítica contemporánea, quizás por el peligro latente que la envuelve en una época asediada por una multiplicidad de crisis que no hacen más que anunciar una pérdida definitiva de la posibilidad de elaborar y ofrecer otras imágenes y desvíos, otras alternativas y modos de resistencia, otros futuros posibles y formas de vida. Ante los desafíos que supone atender a materialidades con capacidad de agencia, se vuelve necesario asumir un compromiso metodológico que evite el antropocentrismo para imaginar, desde la potencia que abre el trabajo de la ficción, otras formas de existencia. En este contexto, se tratará entonces de inventar y fabular operadores críticos y metodológicos para atender a una pluralidad de agencias materiales

*Instituto de Humanidades / Universidad Nacional de Córdoba - paularocca@mi.unc.edu.ar

*Instituto de Humanidades / Universidad Nacional de Córdoba - ana.neuburger@gmail.com

que, al parecer, adoptan el entramado conceptual de una diversidad de disciplinas.

De este modo, la imaginación se presenta en la actualidad como acontecimiento, como proceso de formación, como la capacidad de producir imágenes e iluminar la potencia que se aloja al interior de ellas y del entramado material que son capaces de construir. Disputando los bordes de lo real y lo posible, la imaginación emerge como un modo específico de intervención e invención en el presente. Tanto la palabra, cuanto los conceptos y las ideas son, en este sentido, dimensiones materiales de la existencia. Es desde estas consideraciones que la imaginación adquiere una decisiva pregnancia en el trazado de modulaciones críticas en la actual escena de la teoría, para indagar la potencia de gestos y afectos que habilita en torno a problemas de la coyuntura actual.

El conjunto de textos reunidos en este libro encuentra en la imaginación un suelo común y una apuesta por un hacer teórico-crítico específico. En la singularidad de cada una de sus preguntas e insistencias asoma una búsqueda por un modo de leer y de hacer crítica ante la crisis. Una zona de indagación estética y política que se pregunta por el lenguaje y su relación con la materia, que atiende a la crítica de la jerarquización antrópica y los debates sobre el posthumanismo y que encuentra, finalmente, en la ficción y la imaginación maneras de establecer alianzas con la literatura y las artes contemporáneas.

De allí que el trabajo materialista emerja como una pluralidad de perspectivas, como una determinada disposición y atención para pensar el cruce entre estética y política en las humanidades como un complejo método de filiaciones y recomienzos. Se trata también, cada vez, de la elaboración de un dispositivo de lectura, esto es, de movimientos producidos por resonancias, conexiones, distancias y tensiones entre diversas materialidades para interrogar otros modos de existencia.

El trabajo de la imaginación y la ficción, desde una perspectiva materialista, surge como un método específico en el marco de un diagnóstico extendido de crisis y agotamiento de las teorías y también de un modo de proceder de la crítica, marcado principalmente por un distanciamiento respecto del giro lingüístico y del constructivismo en su deriva postestructuralista. Este desplazamiento conduce, en el gesto de lectura que procura sostener este libro, a imaginar caminos donde no se resigna la

potencia de la ficción para interrogar los principales problemas de los debates críticos contemporáneos.

Diversidad de diagnósticos constatan, ante el conjunto de transformaciones políticas, sociales y ambientales de las últimas décadas que se figuran al modo de una catástrofe, una enorme acumulación de discursos e imágenes en torno al fin. El cambio climático como una de las principales preocupaciones de los debates teóricos del presente interroga además sobre las formas de la imaginación y su crisis. El acelerado deterioro de los espacios vitales, el cambio de escala en la incidencia del *ánthropos* sobre el destino de la geohistoria y la crisis de la epistemología moderna impulsan y desafían a imaginar nuevas perspectivas. Por esta razón resulta necesario repensar colectivamente los vínculos entre la materia del entorno que habitamos y los materiales estéticos, en un intento por explorar la potencia teórica y crítica que se afirma en dicha relación. La imaginación, en el cruce de estos problemas, conduce a reflexionar sobre las transformaciones de los lenguajes en la crítica ante la crisis que atraviesan múltiples disciplinas. Impulsando un modo de hacer, de intervenir e inventar, la crítica desde esta perspectiva, contiene una potencia que le es propia toda vez que pone en marcha heurísticas positivas, en tanto produce otras miradas y lecturas, transforma sentidos, interrumpe incluso un decurso dado.

A pesar de los desafíos que plantea la escena teórica, ciertos consensos parecen insistir en los debates existentes de estos tiempos. El distanciamiento del giro lingüístico, la crítica de los dualismos ontológicos y la irrupción de otras escalas y mediciones espacio-temporales conforman, siguiendo a Emanuel Biset e Isabel Naranjo, el punto de partida que parece confirmar ciertas zonas de contacto entre las diversas líneas de estos debates. En el marco del giro material, como supieron enunciar Iovino y Oppermann, entra en discusión tanto el modo de comprender el lenguaje cuanto el postulado de la mediación lingüística en tanto tal. Los problemas de la materia, las materialidades y los materialismos ya no se enunciarían como problemas en torno al lenguaje sino desde la misma inadecuación de éste para pensar la materia.

Estos consensos conforman, de este modo, una zona de exploración abierta e indeterminada ante la dificultad de orientar las interrogaciones del presente en una única dirección. Aun así, encuentran también una preocupación común sobre el vínculo que tejen imaginación y materialismo: la atención y disposición para imaginar herramientas conceptuales

que se ocupen de modos de pensamiento más allá de lo humano en Eduardo Kohn; la necesidad de postular técnicas para ejercitar la imaginación ante la materia en Jane Bennett; la apuesta por el método de investigación de objetos indeterminados que implica escuchar y contar historias en Anna Tsing; la invención de artificios para atender a la desesperada necesidad de resistir a la catástrofe en Isabelle Stengers; la emergencia de nuevos vocabularios para el uso de otras perspectivas a partir de conceptos que se desplazan entre disciplinas en Jussi Parikka; la propuesta de *contarnos otras historias* abogando por la responsabilidad de vivir/morir en una tierra dañada de Donna Haraway. En suma, la tarea que estas teorías despliegan, utilizando la vía de la ficción y la especulación –y junto a ello estableciendo alianzas con las artes y la literatura–, es la de imaginar modos de habitar un mundo por fuera de la jerarquía antrópica y de la primacía de lo humano.

Este libro recoge un conjunto de textos que se preguntan por las formas de la imaginación ante la crisis, por los cruces entre ficción y teoría, por los lenguajes de la crítica y su preocupación para atender a la materialidad de lo existente. Se trata de un recorrido que se detiene en los entramados de voces, inscripciones y significaciones no humanas en la escritura, que discute ciertos presupuestos en torno a la interpretación, a las concepciones del signo y la imagen, y se pregunta además por un vínculo posible entre lenguaje y el acceso a las cosas. En ocasiones, se trata también de ficciones y fabulaciones que se preguntan por la invención de otra lengua posible, ante el cuidado y el riesgo que significa atender a las conjugaciones entre materia y significado. La imaginación, además, se hace presente aquí para ensayar las formas de su propia invención, como una fuerza actuante que intenta responder a las urgencias de nuestro tiempo. Ya que la materialidad de los lenguajes de la crítica ha marcado una transformación decisiva en el campo de las humanidades. De allí que muchas de las zonas de este libro se pregunten por el modo singular de producir un saber que impulsa el trabajo de la imaginación ante la crisis. O sobre el campo de discusiones que abren los posthumanismos, atravesando disciplinas y redefiniendo así el terreno de las humanidades. En suma, este libro conjuga modos de interrogar y comprender la complejidad de tramas críticas del presente, ya sea revisitando antiguas tradiciones para movilizar el archivo histórico, o proyectando la mirada hacia la posibilidad de otros futuros.

Imaginar la lengua:
asumir el riesgo
de una ficción





La imaginación material de la lengua. Elementos para una lingüística indisciplinar¹

Gabriela Milone*

Y otra de las originalidades que no dejaba de señalar allí donde tuviera ocasión era que nunca confundía la lingüística con el estudio de [] Eso es.

Saussure, *Escritos sobre lingüística general*

Soy –¿necesito decirlo?– un ignorante de la lingüística.

Las palabras, en su lejano pasado, tienen el pasado de mis ensoñaciones. Para un soñador, para un soñador de las palabras, éstas están llenas de locuras. Para empezar, que cada uno piense en ello, que “empolle” un poco una palabra que le sea familiar.

Entonces, la eclosión más inesperada, la más rara, surge de la palabra que dormía en su significación –inerte como un fósil de significados.

Bachelard, *La poética de la ensoñación*

DESPUÉS de Saussure, algo del tipo atmosférico en nuestra manera de leer (como si se tratara de un fenómeno natural) puede hacer del signo también un espejismo.

Libertella, *El árbol de Saussure*

En el invernadero del castillo ancestral ginebrino de la familia de Saussure, en 1996, florece una caja de manuscritos. Ha pasado más de un siglo desde la muerte de su autor. Por esa extrañeza que siempre es la asociación, recuerdo haber leído que Jorge Panesi decía en su libro *Críticas* (2000) que la teoría de la literatura era más bien una flor de invernadero.

¹ Este texto es, o quisiera ser, una continuación del artículo titulado “Por una lingüística inespecífica: la inquietud ancestral de la voz” (Milone, 2022) al cual remitimos para la profundización de la propuesta sobre la lingüística indisciplinar que postulamos.

* Instituto de Humanidades / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
gabriela.milone@unc.edu.ar

Esta flor no florece más que en un tiempo raro, artificial; un espacio preparado, un artefacto de condiciones óptimas. Esas notas manuscritas de Saussure se guardan en una caja y aparecen (así como los *fasmas* en el bosque didi-hubermaniano) en el invernadero que se vuelve, así, ahora, un escenario luminoso para la apertura de la pregunta, siempre inquietante, por la procedencia. No digamos *origen*; digamos *punto de partida*; digamos, también, *misterio*. “Unde Exoriar” es el título de una hojita intrigante que yace en esa caja y dice:

Unde Exoriar? es la pregunta poco pretenciosa y al mismo tiempo positiva y modesta que podemos plantearnos antes de intentar explorar por alguna parte la *sustancia resbaladiza de la lengua*. Si lo que quiero decir de ella es verdadero, no hay una sola parte que constituye el punto de vista evidente. (Saussure, 2004, p. 247)

Evocando la rareza resbaladiza, en esa inquietud renovada por no saber de dónde viene la lengua, quisiera ubicar estas, mis notas, también en una suerte de invernadero. Allí donde se cree dominar las condiciones para la generación o la germinación de las ideas, también allí pueden aparecer los archivos espectrales de una voz *aturdida* o *descorazonada* (como decían de Saussure, a su turno, Roland Barthes y Émile Benveniste). En este invernadero, que busco dure lo que duran las hojas de un *pensamiento* –estas páginas–, quisiera probar una idea, una suposición, una insistencia, acaso una *figura*, a lo Barthes. Esa idea sostiene que quizá no haya una cuestión que active más la imaginación material que la reflexión sobre la lengua. Hagamos esta afirmación; pero hagámosla sin ingenuidad, hagámosla en el intento –o mejor, en el riesgo– de desplegar las preguntas que conlleva. Con esta insistencia, hagamos el ejercicio de releer algunos pasajes de la siempre inquietante *escritura* de Saussure: la voz escrita del *Curso de lingüística general*, las obsesiones y los paréntesis en blanco de los *Escritos sobre lingüística general*, el intrigante trazo que se vuelve dibujo en sus indagaciones, esa suerte de lingüística dibujada que puede postularse desde sus esquemas.² Pero esta relectura está marcada por dos noticias.

2 Algunas de estas ideas han sido ya expuestas en Milone, Gabriela (2021). Entre otros materiales, el encuentro con las últimas lecciones que dio Emile Benveniste (donde figuran dibujos y esquemas) en el Collège de France augura la quizá pronta continuación de estas indagaciones.

Una: a los 17 años, Saussure dibujó una historieta, titulada “Les Aventures de Polytychus”, a la que puede accederse gracias a la edición que Sémir Badir realizan en el *Cahier de L’Herne* dedicado a Saussure (cfr. 2003, pp. 473-300). Basta ver los fondos de algunas de sus viñetas para reconocer la singularidad de las líneas con las que “dibuja” Saussure, líneas cuyo trazo tembloroso, acaso plumín y tinta, recuerdan a los esquemas de los dialectos y sus fronteras que figuran en los *Escritos* (Saussure, 2004, p. 274).

La otra, recordar que la primera traducción al español del *Curso de lingüística general* fue realizada por Amado Alonso en el Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires, Argentina, editado por Losada en 1945. El mismo Saussure decía que “la asociación –que a veces amamos– no es más que una burbuja de jabón” (citado por Arrivé, 2017, p. 120). Declaro mi amor por las asociaciones en su aparente fragilidad y es por eso que, en lo que dura esta burbuja, en el invernadero de estas páginas, quisiera hacer que dure ese “hecho misterioso” que es el aire y el agua de la lengua. Que dure *in presentia* (extraña sincronía, anacronismo raro) de dos elementos: uno, la mano que dibuja su lingüística, que busca prolongar la línea de la escritura en el trazo del dibujo, en un ejercicio de extrema plasticidad de la materia del pensamiento. El otro, tener presente ese riesgo que es siempre la traducción, ese ejercicio de “carta robada” que muchas veces nos cuesta hacer para atender a los nombres de quienes traducen. Como un *fasma*, apareció el nombre del traductor para mí, en la tapa misma de la edición de Losada de 1945 (cuestión que me sorprendió también, ya que no es común esa práctica de incluir en las tapas los nombres de quienes traducen). Así, entre Suiza, Alemania y Francia para el lingüista, entre España y Buenos Aires para su traductor, entre la poesía y la filosofía para mí (esa “lengua criada en los invernaderos de la poesía y la filosofía”, dice Terracini (2022, p. 49) de la lengua de Dante), abro la escena de mi fascinación (acaso, una burbuja), muestro mis materiales (un invernadero precario), enuncio –finalmente– mi hipótesis, pero no sin antes describir puntualmente su modo de aparecer, eso que en el inicio de *Fasmas*, Didi-Huberman dice así:

A veces se detiene en su recorrido, desconcertado: de repente, ante su mirada, ha aparecido *otra cosa* que no esperaba. No la *cosa en sí* de su búsqueda fundamental, sino una *cosa fortuita* (...) Lo que la cosa inesperada es capaz de ofrecer –una respuesta a los axiomas de la investigación como

pregunta en cuanto al saber-, lo regala en otra parte y de otra manera: en una apertura heurística, en una experimentación como *encuentro*. Otro tipo de conocimiento. (Didi-Huberman, 2015, pp. 11-12)

Aparece así, entonces, la pregunta por la importancia de la imaginación para la teoría, de las figuras para la emergencia del pensamiento, o aún más: de la ficción para la pregunta por la lengua. Es asombroso ver cómo florecen en este invernadero una cantidad de figuras materiales, y ver sobre todo cómo florecen incluso ante su desvalorización, su negativa, su contradicción. Basta recordar, en el apartado de los *Escritos* titulado “Sobre la diferencia de la terminología en lingüística” (2004, pp. 209 y ss.), la irónica exclamación “¡no más figuras!”, eso que implicaría un “bonito programa que no cuesta nada elaborar”. Saussure responde con una certeza: “proscribir la figura es creerse en posesión de todas las verdades”. Las figuras no se acaban, proliferan. Entre ellas, quisiera hacer hincapié en algunas figuras ligadas al agua y lo que por ahora llamaría (en un puntual ejercicio de ficción teórica) la *ancestralidad*. Las figuras del *riachuelo*, el *glaciar* y las *morenas* que evoca Saussure, expuestas a la letra y en dibujos, aquí quieren ser leídas con una intención específica: ponerlas en diálogo con algunas inesperadas resonancias de algunos pasajes de *El agua y los sueños* (1978) de Gaston Bachelard. Pero aún más, quizá en el colmo de la eclosión, me gustaría hacer estas preguntas, abrir este espacio inesperado, como un ejercicio singular de *ficción teórica*, ese que nos enseñó (nos signó) Héctor Libertella en *El árbol de Saussure* (2000): ahí donde nos proponía ver el dibujo en el signo y en las palabras, la anfibología puntual de la “barra” como zona indeterminada que parte el signo y comparten los parroquianos de un bar.³ Este ejercicio tiene un objetivo: el de abrir un intersticio en la *disciplina* para postular la *ficción* en la *teoría* y también viceversa. O sea: usar (liberar, *libertellianamente*) *El árbol de Saussure* como método, como *camino* para postular a su modo la imaginación material de

3 Método (ficción) barthesiano por excelencia, la anfibología será evocada varias veces más en este invernadero. Por eso, tengamos en mente la siguiente cita de Barthes (1978, p. 82): “Es por esto que a estas palabras se las llama en varias ocasiones ‘preciosamente ambiguas’: no por esencia léxica (pues cualquiera palabra del léxico tiene varios sentidos), sino porque gracias a una especie de *suerte*, de buena disposición, no de la lengua sino del discurso, puedo *actualizar* su anfibología”.

la lengua. Seguir *El árbol de Saussure* para leer con su *método*, vale decir: leer la línea de la barra del signo en la barra del bar, las rayas de la corteza del árbol que es dibujado antes que escrito (o una cosa por otra, con el mismo trazo, con una misma mano). Proponer entonces *El árbol de Saussure* como método para insistir en los pliegues de la ficción en la teoría, de la imaginación en la materia, de las figuras en la lengua. De este modo, preparar los materiales de trabajo en este invernadero procede a lo Barthes, en *apariciencia de verosimilitud e incertidumbre de verdad*; a lo Libertella, en *atmósfera de lectura y espejismo de signo*.

Las figuras, esas que amenazan la terminología (o sea: que atacan el metalenguaje), emergen para confirmar que “no hay en absoluto expresión simple para las cosas que han de distinguirse primariamente en lingüística. Y no puede haberlo. La expresión simple será algebraica o no será” (Saussure, 2004, p. 211). En este invernadero, entonces, busco que broten elementos para una lingüística *indisciplinar*, leyendo a la letra la escritura fascinante de Saussure (a la letra de su traducción), despejando esa escritura de una cierta *paternidad* de una determinada disciplina, para encontrar allí la ficción que activa la teoría desde una imaginación material específica. Indisciplinar e *indisciplinada* también resulta ser esta lingüística de las figuras, ya que se obstina en seguir las propias contradicciones de Saussure, hacerle caso en algunas afirmaciones pero no en otras, como por ejemplo aquella que (a propósito del dibujo del árbol) decía que debíamos descartar: cualquier tipo de vinculación “que se pudiera imaginar” que no sean las consagradas por la lengua. De este modo, anticipemos que esta lingüística se torna, además de *material*, también *imaginada*: ella asume lo que se suele descartar como *pura ficción* (en las preguntas por el origen y la materia de la lengua, fundamentalmente). Acaso, es solo accionando en los intersticios disciplinares-materiales como esta lingüística *indisciplinar* –de invernadero– podrá asumir –como sugiere Didi-Huberman e incita Libertella– *el riesgo de una ficción*. Una apertura heurística. Abramos pues el camino con la primera nota al pie de la *Introducción* del *Curso de lingüística general*:

Hay ciertas imágenes de las que no se puede prescindir. Exigir que uno no se sirva más que de términos que respondan a las realidades del lenguaje es pretender que esas realidades ya no tienen misterio para nosotros. Pero estamos muy lejos de tal cosa. Así, pues, nosotros no vacilaremos en em-

plear cuando llegue la ocasión algunas expresiones que fueron censuradas en su época. (Saussure, 1945, p. 45)

Las figuras se tornan imprescindibles. Acuden para no aplanar el misterio que se cifra en el tiempo. No entraremos en las especificidades teórico-disciplinares en torno al concepto de tiempo en Saussure, las cuales buscan problematizar la cuestión de la diacronía y la de la linealidad. Más bien, digamos que el misterio de la lengua radica en su *vida*, esa vida que es de otro tipo, una *vida rara* que quizá puede pensarse desde la figura de lo vegetal. Es evidentemente a propósito que traigo esta figura a la escena del invernadero, la cual insiste en comparecer tanto Saussure como Bachelard.⁴ Uno evoca esa figura para la lengua; el otro, para la materia que se proyecta en la imaginación. “Algunos iluminados dijeron: el lenguaje es algo completamente extrahumano y organizado en sí, como una vegetación parásita extendida por la superficie de nuestra especie”, dice Saussure (2004, p. 188). Más allá de la ironía y la cizaña (de la que ya sabemos cómo y cuánto crece), la figura de la vegetación parásita es un tesoro, acaso como ese tesoro que es la lengua en donde está depositado el material que “tocamos con nuestros dedos” (Saussure, 1945, p. 266). Escuchemos ahora a Bachelard: “En el fondo de la materia crece una vegetación oscura” (1978, p. 9). Vegetación rara, parásita y oscura, la materia de la lengua no se deja aprehender en su misterio. Y ese misterio se esconde en el fondo de los tiempos, ahí donde no puede establecerse (o sí, pero solo ejerciendo una ingenuidad flagrante) el origen de la lengua.

Nuevamente, escuchemos en eco a Saussure y Bachelard. De este último, releamos el epígrafe elegido para comenzar estas páginas y subrayemos la idea de un pasado ensoñado, inespecífico, indisciplinar, como así también la eclosión de los fósiles que son los significados en el fondo

4 Mientras Saussure se desempeñaba como profesor de gótico y alto alemán en Francia (aún no había dictado los famosos cursos en Ginebra), Maurice Maeterlink publicaba en Bélgica en 1889 un libro de poemas titulado *Invernaderos*. En el poema homónimo, se puede leer: “¡Oh, invernadero en medio del bosque! ¡Y tus puertas siempre cerradas! ¡Y todo lo que hay bajo tu cúpula!”/ “¡Y bajo mi alma en tus analogías!” (1994). Pareciera que, por esos mismos años, un mismo *espectro* se cierne sobre Francia y Bélgica: la analogía. Y pareciera que juega el juego de los entrecruzamientos entre el simbolismo y el naturalismo. No sabremos decir nada más de esto. Solo soplar otra burbuja –otro invernadero– para que las asociaciones no se rompan.

de las palabras.⁵ De Saussure, leamos una cita de los *Escritos sobre lingüística general* que dice: “la práctica impone el anacronismo y la confusión de épocas” (2004, p. 167). Y más adelante: “los elementos que abstraemos, a los que damos ficticiamente existencia pura, vivían solamente en el seno de las formas anteriores y solo es ahí donde la lengua puede ir a buscarlos” (Saussure, 2004, p. 172). Una vida rara en un tiempo enrarecido: así la lengua y su materia muestran esa apertura heurística de la que habla Didi-Huberman, quien también postuló “un punto de vista anacrónico”, tomando el famoso gesto metodológico (2008, p. 12).

Fósil, forma anterior: ambas indican que, en la lengua, lo que cuenta es un tiempo sin conteo, un vegetal sin raíz, un fondo oscuro que se muestra en confusión, en una *sinchronía* –para usar esa *palabra*– que coincide con una práctica singular de anacronismo. Las capas de tiempos están *in presentia*. Y aquí, otra asociación, otra burbuja débil: Édouard Glissant (cfr. 2019) afirma que escribe en presencia de todas las lenguas del mundo. Así, asociando, se puede decir que la lengua vive en presencia de todas las capas de los tiempos que la conforman. En esta temporalidad enrarecida, que vive sin morir ni nacer, lo que parece evidenciarse es ese fósil vivo como ancestralidad horizontal y sin-crónica (y hago el ejercicio de poner el guión para que con ese signo gráfico se pueda mostrar la apertura heurística y experimental de una aparición: sin-crónica, sin posibilidad de cronificar puntualmente una sucesividad de una vida que es lineal pero no sucesiva, que es horizontal y continua en una confusión de tiempos).

La ancestralidad es emanación, dice también Didi-Huberman. La figura bachelardiana del fósil que eclosiona en la palabra (eclosión que solo es posible para aquel que se ubica en el margen de la disciplina) resuena en esta otra nota de Saussure: “un día habrá un libro especial, que sería muy interesante escribir, sobre el papel de la palabra como principal perturbadora de la ciencia de las palabras” (Saussure, 2004, p. 147). Pareciera que no hay disciplina sin su *indisciplina* y que la ancestralidad que guarda la materia de la lengua, ese tesoro misterioso, solo se deja *figurar*. Evoquemos pues las mencionadas figuras –ligadas al agua y al tiempo– que aparecen tanto escritas cuanto dibujadas en los *Escritos sobre lingüística general*: el riachuelo (que también aparece mencionado en el *Curso de lingüística*

5 En resonancia, escuchemos a Olga Orozco que, en “Alrededor de la creación poética” (2012, p. 466) dice: “estallar aun los fantasmas que las palabras encierran en sí mismas”.

general pero como la fuente del río Ródano) y el glaciar (que en el *Curso de lingüística general* puntualmente está situado en los Alpes) junto a sus morenas (esa franja oscura al pie de los glaciares, capa de colores que habla del tiempo y su trabajo de sedimentación incalculable). Es fascinante revisar la fuerza que la mineralogía y la geología tienen en la imaginación material de Saussure. Michel Arrivé lo atribuye a familiares directos que tuvieron esas profesiones (incluso cuentan que un tatarabuelo habría sido quien escaló por primera vez el Mont Blanc y un abuelo geólogo recibió el mineral “saussurita” como premio). Pero antes de avanzar, citemos nuevamente a Bachelard cuando afirma que “el agua es el elemento de la imaginación materializante”; y agreguemos que para este pensador el lenguaje fluye como el agua y que la lengua es líquida. Perteneciente a esa materia, en evocación preferencial de la materia acuática, la lengua muestra diversos estados. Y si bien “la lengua tiene una historia” (Saussure, 2004, p. 130), su vida jamás podrá ser entendida en términos de rupturas sino en una trama continua y fluida. Este problema del tiempo, de la historia y de la vida rara de la lengua es lo que aquí se busca pensar con la figura de la ancestralidad del glaciar y sus morenas. Vemos aparecer esa figura al menos en dos ocasiones a lo largo de los *Escritos sobre lingüística general*. La primera, en la 1ª Conferencia de la Universidad de Ginebra en 1891: “toda lengua se presenta un poco como esas morenas que vemos al pie de nuestros glaciares, el cuadro de un amasijo prodigioso de cosas acarreadas a través de los siglos, pero de cosas que tienen una fecha, y fechas muy diferentes” (Saussure, 2002, p. 134). Luego, hay otra nota que reitera la misma idea (pero esta vez figura junto al prodigio de un dibujito): “Dada una lengua, no se puede decir hasta cuándo durará, pero se puede estar seguro de que remonta tan lejos como sea posible y que trae sus materiales de la más profunda antigüedad como una morena de glaciar” (Saussure, 2004, p. 160).

Así, el glaciar que es la lengua, agua en estado de piedra, milagro de la articulación (ese fondo siempre oscuro para Saussure), se muestra en la concomitancia de los tiempos. No hay lengua-madre ni lenguas-hijas. Nadie se acostó diciendo *buenas noches* en latín y se despertó diciendo *buenos días* en francés, dice Saussure con su humor característico. El latín es el francés y viceversa. En estado glaciar, la lengua muestra a sus pies la figura material de la morena: en la oscuridad de su materia, los elementos que ahí se encuentran desafían toda idea de vida orgánica para aparecer en la

apertura siempre inquietante de una temporalidad espectral. Cabe aclarar que estos minerales pueden ser observados desde su constitución química o desde su acontecimiento histórico. Así es como se ejemplifica el famoso “punto de vista”: el mineralogista no considerará su piedra como el geólogo, ya que uno verá su sustancia química mientras que el otro buscará explicar su formación en el tiempo. Pero aun así, Saussure duda: “¿Tenemos que decir nuestro íntimo pensamiento? Es de temer que la visión exacta de lo que es la lengua conduzca a dudar del porvenir de la lingüística” (Saussure, 2004, p. 87). Entonces, “si la unidad es siempre imaginaria y lo único que existe es la diferencia” (Saussure, 2004, p. 84), tal como sostiene el más nietzscheano de los Saussure, la analogía no será más que una trampa a sortear. Habrá que buscar no caer en ella sino más bien impulsarse desde sus resortes en tensión: “estamos profundamente convencidos de que quienquiera que pise el terreno de la lengua se ve abandonado por todas las analogías del cielo y de la Tierra” (Saussure, 2004, p. 196). La sustancia resbaladiza de la lengua parece llevarse mejor con la figura del agua que con la de la tierra. Así como no es posible saber dónde nace el riachuelo de montaña aunque creamos que podemos saberlo remontando río arriba (Saussure, 2004, p. 94), del mismo modo no podemos saber la fuente original de una lengua creyendo que podemos encontrarla yendo hacia atrás en el tiempo. Saussure previene puntualmente sobre esto: “no hay que buscar el movimiento donde no está (movimiento río arriba)” (2004, p. 256). Aquí se hace presente toda la anfibología del *curso*, del dis-curso: las clases discurren, el río fluye. Si con Bachelard podemos decir que el lenguaje es líquido es también porque con Saussure podemos afirmar que el río de la lengua no puede sino fluir. Anacronismo y confusión: así, el agua de la lengua entrama, amasija, vive en formaciones analógicas, algunas recientes y otras de tiempos indescifrables. Bachelard sabía de esos fósiles que son las palabras en la lengua líquida, esa ancestralidad donde asistimos a la reminiscencia material, allí donde no se representa algo ausente sino donde se hacen presentes las figuras espectrales de un tiempo otro.

No obstante, recordemos la maravilla del esquema del reino flotante del *Curso de lingüística general*, ahí donde A y B, aire y agua, entran en contacto. Saussure nos pide que *imaginemos* esta escena: el cambio de presión atmosférica, la descomposición de la superficie del agua en ondas, en ondulaciones, que son la figura de la ensambladura de las dos materias de la lengua, extrañas entre sí: el pensamiento y la materia afónica.

Amado Alonso, en su traducción, elige las palabras “ondas” y “ensambladura”, mientras que en otras traducciones (Tullio de Mauro y Armiño, por ejemplo) figuran las palabras “olas” y “acoplamiento”. Pensemos esto con Libertella (2000, p. 22), quien sostiene que: “DESPUÉS de los cursos de Saussure (1906 a 1911) no leemos ni escribimos lo que podemos. Solo lo que queremos y elegimos como posición”. Si la principal traducción de la palabra francesa “vague” es “ola” en español, podemos preguntarnos por qué Alonso elige “onda”. Y si Libertella dice que con Saussure leemos como queremos, es evidente que Alonso ha tomado posición: eligiendo “onda” quizá ha creído seguir mejor el movimiento de la “ondulación” (que es la palabra que sigue en la frase); o quizá también ha elegido esa palabra porque observaba con justicia el esquema del reino flotante inmediatamente arriba en la página, donde lo que vemos dibujado son justamente trazos en ondulación, líneas entrecortadas que dan la impresión acústica y visual del movimiento.

Entrar en este terreno es saberse en lo resbaladizo de la tierra y en lo plano del cielo que se ensamblan en la lengua. El dibujo del glaciar traza la raya al pie de su formación, la morena en el plano de un suelo ancestral donde fósiles y las materias nuevas se ondulan en los tiempos. La lingüística se ubica al pie de ese glaciar que es la lengua. La filología –dice Saussure (2004, p. 157)– también se inscribe al pie de una literatura. Al pie de un árbol dibujado, escribe Libertella su ficción teórica, poniendo el signo boca abajo, abriendo la anfibología en la ancestralidad material de la lengua. Qué de “bar” se ensambla con “barra” es algo que acaso podríamos no explicar sino dibujar con líneas ondulantes, con un trazo emanado de una materia fluida. “La palabra río es una palabra sin puntuación”, decía Bachelard (1978, p. 281). Quizá debamos continuar la fábula para que sea posible que la palabra “barra” abra un “bar” o que la palabra “palabra” abra con su *pala* el fósil siempre en latencia de nuestra lengua.

Referencias

Arrivé, Michel (2017). *En busca de Ferdinand de Saussure*. México: Siglo XXI.

Bachelard, Gaston (1978). *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. Buenos Aires: FCE.



- Barthes, Roland (1978). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Kairós.
- Didi-Huberman, Georges (2008). *La Ressemblance par contact*. Paris: Minuit.
- Didi-Huberman, Georges (2015). *Gestos de aire y de piedra*. Barcelona: Shangrilla.
- Glissant, Édouard (2019). *Filosofía de la relación. Poesía en extensión*. Buenos Aires: Miluno.
- Libertella, Héctor (2000). *El árbol de Saussure*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Milone, G. (2021). Notas para una eventual lingüística dibujada. *Chuy. Revista de estudios literarios latinoamericanos*, 8 (11), 37-58. En línea: Vol. 8 Núm. 11 (2021). Dossier “La lengua americana: literatura, subjetividad, instituciones consultado en diciembre 2023.
- Milone, G. (2022). Por una lingüística inespecífica: la inquietud ancestral de la voz. *Aisthesis. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, (72), 168-182. En línea: <https://revistaaiesthesia.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/45195> consultado en diciembre de 2023.
- Orozco, Olga (2012). *Poesía completa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Panesi, Jorge (2000). *Críticas*. Buenos Aires: Norma.
- Saussure, Ferdinand de (1945). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
- Saussure, Ferdinand de (2003). “Les aventures de Polytychus”. *Cahiers de l’Herne: Saussure*. Cahiers de l’Herne.
- Saussure, Ferdinand de (2004). *Escritos sobre lingüística general*. Barcelona: Gedisa.

Terracini, Benvenuto (2022). *El concepto de libertad lingüística*. Santa Fe:
Vera Cartonera.



Haiku: una línea donde cabe la tierra

Julia Jorge*

Los poetas occidentales se someten a la autoridad de una lengua.
[...] En los haikus, la lengua habría decidido todo, una lengua
bien establecida en todo su derecho, dichosa.
Bonnefof, *El haiku*

La lengua habría decidido todo, escribe Yves Bonnefof con respecto al haiku. Sobre el japonés, Bonnefof sostiene que es una lengua *dichosa* dada la naturaleza de su signo: el *kanji* (ideogramas) y los *kana* (notaciones fonéticas) traman una escritura que aproxima los límites entre la palabra y la cosa. Entre las diferencias que definen el signo alfabético y no-alfabético, Bonnefof despliega la hipótesis de que el haiku, por su escritura, tiene la capacidad de designar la cosa misma. Además, el haiku puede exponer *el sistema de signos de la tierra*, caracterizado por una temporalidad inmediata, la consumación del sentido y un tipo de imaginación que ha sido negado a los poetas occidentales. Desde la cita que da inicio a este texto y sobre su pensamiento poético, buscaremos explorar la hipótesis de que el poeta y ensayista francés en sus escritos no desestima el lugar clave de la escritura para el pensamiento poético, a fin de enfatizar en la materia como escritura en tanto que implica la redefinición de la relación entre el signo y la materia y la apertura hacia otro tipo de imaginación poética.¹

1 Yves Bonnefof (1923-2016) ha sido considerado un poeta metafísico, un pensador del lugar y la presencia en la poesía occidental. Sus textos se enfilan bajo la idea general de que el lenguaje ha separado a la humanidad de su relación con el mundo, derivando en un pensamiento conceptual que aleja a los humanos del mundo sensible. Aun así, la impronta metafísica de su pensamiento deja explorar en ciertos recovecos, como lo veremos en sus textos sobre haiku, pequeños gestos que atienden a la materialidad de la palabra, especialmente del ideograma. En este sentido, este trabajo no pretende reubicar el pensamiento de Bonnefof en una

* Instituto de Humanidades / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
mariajulijorgeauad@gmail.com

En la escena de la escritura

Para Bonnefoy, la escritura alfabética (en cuyo corazón hay un habla, una voz, un decir) ha determinado los modos de conceptualización y representación del pensamiento occidental, aquellos que configuran imágenes-mundo que participan de lo que denomina *imaginación metafísica*.² Tanto el pensamiento como la poesía participan en ese imaginario en tanto que *inventan* ficciones en relación con otros seres o no-seres, cosas, lugares o realidades superiores. La poesía en particular juega más libremente con el lenguaje para no liarse con el pensamiento conceptual. En cuanto ya ha elegido la conceptualización de la forma y está en búsqueda de lo Uno (esto es, un tipo de relación prelingüística con el mundo sensible), la poesía se despliega en base a una lengua cuya relación signica es arbitraria e inmotivada. Aunque las palabras se desplieguen en la página de la forma más original, los signos de la poesía occidental parecen no poder alcanzar las cosas. Escribe Bonnefoy:

La palabra “perro” no evoca nada del aspecto físico de un perro. Casi ninguna palabra se parece a su referente. Ninguna es esa rememoración fotográfica de la apariencia de las cosas que nos liberaría de su autoridad

tradición materialista (aún menos de un materialismo histórico) sino observar ese gesto donde la escritura en su materialidad (es decir, como materia sonora, composición de trazos, apariencia de cosas, como aparece descripta en los textos que referimos) puede deslizarse hacia la formación de imágenes materiales que habilitan un tipo de imaginación material para el haiku, en la que palabra y la cosa conforman una unidad de mundo.

2 La *imaginación metafísica* para Bonnefoy refiere a las ficciones que nuestra imaginación inventa donde no solo hay seres y cosas que podrían existir -como la reflexión sobre realidades conscientes e inconscientes (como el sueño, o la experiencia del paraíso o de lo sagrado) consideradas superiores a las de nuestro mundo-. Este deseo de otro modo de existencia superior, “este sueño de oro en lugar del plomo de la condición humana” (Bonnefoy, 2006, p. 13) consiste en escenas ficticias donde nos relacionamos con lo que tiene probabilidad de ser, objetos y lugares que no tenemos (o tenemos en menor medida). Escribe Bonnefoy: “(...) llamaré lo imaginario metafísico: un conjunto a lo largo de la historia humana de relatos que nos contamos, de mitos a los que tratamos de dar fe, sobre un telón de fondo de figuras consideradas divinas o dotadas, sin que seamos conscientes de ello, de características propias de lo divino” (2006, p. 13).

peligrosa que llevan a cabo: designar –en los datos empíricos– tan solo un aspecto entre todos los demás en los datos empíricos, así perder de vista así el primado de la cosa actualmente existente sobre sus partes. (2013, pp. 211-212)

Ahora bien, en el caso de la poesía occidental, para Bonnefoy, solo el poeta *espontáneamente metafísico* atiende al sonido buscando en las fracturas de la cadena conceptual una experiencia poética ligada con lo trascendental. Enfatizamos: prestar atención al sonido es para Bonnefoy el único modo de retornar al mundo, a su unidad y finitud. Esto se debe a que tanto el sonido como las piedras y las nubes son un real o, mejor dicho, forman una realidad anterior al lenguaje insondable por la mente. En este sentido, prestar atención al sonido, la piedra, la nube –materias que pertenecen a un mismo orden– significa abrirse al deseo de la poesía:

Y, en primer lugar, esta puesta en cuestión es posible y practicable al notar que el sonido de las palabras es, por debajo del entendimiento que permiten los diversos fonemas, algo tan impenetrable por el espíritu como una nube en el cielo o un derrumbe de piedras en el camino, y que es, de repente, todo lo real, en su estado no afectado antes de la palabra, y la intimidad con nosotros mismos de la que el lenguaje nos priva. El sonido nos recuerda al mundo. A esa unidad, a ese infinito. (Bonnefoy, 2013, p. 213)

Subrayemos el gesto de Bonnefoy que, pensando en la poesía occidental, atiende a la materia del sonido, al ritmo de la letra en sus combinaciones, en suma, a la materia de los signos que reclaman escucha. Sin embargo, cuando la cuestión del haiku aparece en sus textos, Bonnefoy insiste en *imaginar*³ lo que la traducción al francés no puede recuperar de

3 Por ejemplo, en el texto “El haiku” (1997): “Esta impresión [sobre el haiku], y en seguida una ensoñación, me hace *imaginar* [...]” (p. 67), en “El haiku, la forma breve y los poetas franceses” (2013): “pero también puede ocurrir, *imagino*, que lo que para ustedes puede ser dicho, de manera inmediata y como intuitiva, por una sola noción, solo sea comprensible en francés a través de un proceso de análisis difícil” (p. 198); o en, “¿Se puede traducir el haiku?” (2013): “Son los pictogramas, los ideogramas, solo una componente en su relación con lo que escriben? *Imagino* que aún continúan orientando el pensamiento del calígrafo sobre el ser, o no ser, de una manera que en nuestras lenguas occidentales perjudicaría la abstracción inherente a nuestros signos alfabéticos.” (p. 216). Los subrayados son nuestros.

la escritura japonesa. Esto es, algo que se juega en la composición del haiku y el trazado de los ideogramas: una resonancia entre las palabras y las cosas. Escribe en “El haiku, la forma breve y los poetas franceses”: “Nadie en el mundo, como los japoneses, ha sabido hacer resonar en las consonancias y disonancias de algunas palabras la total realidad, tanto social como cósmica. Ustedes han unido lo infinito con la palabra de una manera que fascina” (2013, p. 197).⁴ Esta afirmación de Bonnefoy es aclarada en los párrafos siguientes del mismo texto, al remarcar la relación de los ideogramas con las cosas y el modo en que esa relación puede recuperar el *estremecimiento del poeta* en el haiku, quien gracias a su lengua puede aunar la cosa con la palabra:

La notación gráfica de las palabras está formada, para ustedes, por ideogramas, esos signos que, en su apariencia, suelen conservar un poco de la figura de las cosas. Además el haiku es breve, lo que permite ver todos sus caracteres de un solo vistazo, por eso el poeta podrá transmitir a través de sus palabras un estremecimiento de su figura visible, lo cual ayudará a la percepción de lo más inmediato, de lo más íntimo, en la situación que evoca [...] ¿Qué quedará de esta intuición en las palabras de nuestras traducciones, separadas como están del aspecto sensible de las cosas que nombran por la naturaleza fundamentalmente arbitraria y abstracta de la notación alfabética? (Bonnefoy, 2013, p. 199)

Además del deber de prestar escucha, en el haiku debemos atender a la figura de las cosas (y su aspecto sensible) que deviene en las palabras. Dándonos el permiso de la interpretación, el sonido, la cosa y la escritura aparecen como materias potenciales para imaginar el significado del haiku. En el texto “El haiku” (1997) Bonnefoy cuenta escenas de la vida japonesa usuales en las poéticas del haiku, las cuales se vuelven impresiones y en seguida ensoñaciones: “Me hace imaginar entre los lugares, los climas

4 “¿Puede traducirse el haiku?” es una contribución al coloquio *Le Haïku en France, poésie et musique*, organizado por Jérôme Thélot y Lionel Verdier en la Universidad de Lyon del 3 al 5 de marzo de 2010. Las citas de ese texto corresponden a una traducción propia, en colaboración con la Dra. Gabriela Milone. También, “El haiku, la forma breve y los poetas franceses” fue el discurso de aceptación del Premio Internacional de Poesía Masoaka Shiki, en Matsuyama, Japón, 10 de septiembre de 2000. Las citas de estos textos corresponden a una traducción propia, en colaboración con la Dra. Gabriela Milone.

y el habla ciertas relaciones cuya variedad explicaría aquella propia de las poéticas japonesas” (1997, p.68). En su simpleza, el ideograma puede evidenciar la variedad de lugares y climas, a diferencia de la poesía occidental que necesita del despliegue discursivo para evocar la belleza de lo cotidiano. De allí que Bonnefoy encuentre en el haiku una relación entre las palabras y las cosas. Ellas tienen suficiencia para evidenciar su variación y su densidad. En este sentido escribe:

La tierra japonesa sería la sugestión de que las palabras y las relaciones entre las palabras tienen la amplitud y la densidad de la variedad de las cosas, del otro lado –o ni siquiera– del espejo. [...] para el artista oriental la denominación, sueña él, es transparencia, es éxtasis. Las palabras en su suficiencia. (1997, p. 68)

El anhelo del sentido

Para Bonnefoy, la escritura en lengua alfabética no es la simple proyección de una voz poética, sino el anhelo del sentido absoluto y el deseo de reconciliación con el mundo sensible. Pero en el caso del haiku, la cuestión se modula. El proyecto del haiku con su escritura no-alfabética y su brevedad se realiza en la inmediatez. La palabra figura la cosa y, en un solo vistazo a la página, según lo imagina Bonnefoy, se produce el anhelo del sentido: el deseo y su consumación inmediata. Para evidenciar esta cuestión, Bonnefoy retoma la poética de Mallarmé para contrastarla con la apuesta del haiku: “Mallarmé pedía con sus votos una práctica de la escritura en el seno de la cual ‘el hombre, luego su auténtica morada terrestre’ intercambiaran palabra por palabra ‘una reciprocidad de pruebas’: ¿no es lo que asegura el haiku?” (1997, p. 68). De allí que la idea de la tierra o lo terrestre explique el modo cómo palabra y cosa forman una superficie de inmanencia sobre la cual se figura el anhelo de sentido contenido en la designación pura de los ideogramas.

En la tierra japonesa cada cosa tiene su palabra. Hay una sobreabundancia de palabras para nombrar en japonés cada cosa que pertenece a la infinidad de la tierra, esto es, la totalidad de cosas que conforman todos los reinos: “el vegetal el animal, pero también piedras veteadas, las bellas telas y los cuerpos” (Bonnefoy, 1997, p. 68). Esa cadena de signos que conforman la tierra japonesa traman apenas un nudo en el haiku: en medio de la

página se distribuyen las palabras de designación pura, como si la tela, la madera, la piedra estuvieran allí, exponiéndose y moviéndose. Sin embargo, en el haiku, esta porción de tierra aparece para luego desaparecer. Así asistimos a una experiencia de consumación del significado ante la página. Según Bonnefoy: “En estos breves textos, la palabra se convierte en una designación directa, que observa la cosa sin intentar analizarla sino que le gusta verla junto a una o dos más” (2013, p. 220).

Podemos observar como el haiku y la escritura japonesa tienen otro lugar dentro del pensamiento poético de Bonnefoy. Este tipo de notación gráfica exhibe la coalescencia entre palabra y cosa. Este aspecto despunta en una atención hacia la escritura. Lo que fascina a Bonnefoy es el modo en que los *kanji* tienen la capacidad de designar la cosa misma sin depender de la articulación de la voz, del habla ni de la presencia. En el haiku, la escritura no es sino un trazado que se libera de las ataduras de la articulación sintáctica, adviene en una sola página, en una sola línea, la *tierra*, lo *terrestre*, en el sentido que comprende las cosas y lo humano.

Cuando interpretamos a Bonnefoy, encontramos cierta indicación sobre el haiku: el referente (si es que vale esta palabra para esta escritura) está comprometido en el signo mismo. En unos cuantos trazos, palabra y cosa constituyen una superficie terrestre, haciéndonos olvidar el hecho de que la escritura separó la humanidad de la naturaleza. Creemos que en estos recovecos del pensamiento de Bonnefoy, en algunos lugares de sus textos sobre el haiku, podemos encontrar la escritura en cuanto materia intercedida por una temporalidad inmediata y una espacialidad estrecha, otorgándole el lugar de cosa en sí en el haiku. Escribe Bonnefoy en “El haiku” (1997):

Porque lo que dije de él [el haiku] vemos la invasión de las palabras de lo que yo llamo la tierra –ese conjunto de significados que expresan el proyecto y anhelan el sentido– por esas otras [las escrituras en lenguas alfabéticas] que no denominan más que la naturaleza [...] La forma antropomórfica de la tierra es sustituida en el haiku por aquella privada de centro, vacía de sentido, de lo que la precedió y la sucederá en el mundo. ¿Pero hay que pensar que esta poesía va verdaderamente hasta el fin del pensamiento, o sea que no pide lucidez y nada más, el desacomodamiento hasta el punto en que se vuelve soledad –y por lo tanto que ya no le adju-

dica un valor irreductible, esencial, el acto por el cual la humanidad mediante el uso de la palabra se habría diferenciado de la naturaleza? (p. 75)

El deseo, el sueño de alcanzar el signo japonés y su proyecto de significar con solo diecisiete sílabas, se sostiene gracias a un vacío sin suplementos. Este tipo de escritura no ha encontrado separación entre humanidad y naturaleza. La pregunta anunciada al final de la anterior cita es para Bonnefoy “[...] la pregunta que me cuesta trabajo responder, aceptar responder” (1997, p. 75). Al contar solo con traducciones, aunque sean excelentes, aún hay un *pero*: en el haiku no solo hay palabras, sino también pictogramas, ideogramas y, agregaríamos, onomatopeyas y recursos retóricos propios de la escritura japonesa que complejizan el sentido más allá de la lectura *literal*. Atender a la forma haiku y el ideograma donde se figura la cosa implica detenernos sobre la materia, pero ¿cómo dar cuenta de estas imágenes que se explayan más allá de la huella de espuma que ha dejado la ola del haiku en la playa desierta de la página?

La palabra y la cosa son uno

Le mot et la chose ne font qu'un
Bonnefoy, *El haiku, las formas breves y los poetas franceses*

En “¿Puede traducirse el haiku?” Bonnefoy asume la *imprudencia del soñador* al arriesgar ideas sobre esta forma poética ajena a su lengua materna. Una imprudencia de imaginación que apuesta por una hipótesis sobre la escritura japonesa en el haiku:

Tengo que reflexionar sobre el haiku, y soy muy consciente de que, debido a la falta de conocimiento suficiente sobre Japón y su cultura, me veré reducido, en este momento, a hipótesis seguramente imprudentes. Y se podría sorprender de que no me conforme con lo que quizás ya haya aventurado en mis reflexiones sobre mi propia lengua. Pero la imprudencia tiene alguna virtud. En lo que sueña, si es el caso, se desliza una relación consigo mismo del soñador, o de su civilización, de su lengua, que puede ayudar a observadores mejor informados que él a acceder a su otra forma de verdad. (Bonnefoy, 2013, p. 214)

La interpretación del epígrafe nos permite profundizar en esta relación entre la palabra y la cosa en el haiku. En primer lugar, la palabra y la cosa son uno o son lo mismo, pero también esta frase podría querer decir que palabra y cosa forman una unidad. Esta afirmación, leída en el contexto del pensamiento de Bonnefoy, nos conduce a una afirmación efectivamente metafísica: esto es, que la articulación entre palabra y cosa refieren menos a la inmanencia que cierta trascendencia del sentido. Pero, repetamos, cuando se trata del haiku, Bonnefoy se cuestiona el valor de esta frase para las escrituras de Extremo Oriente. A la frase del epígrafe le sigue la siguiente reflexión:

La cosa como totalidad, decible solo por su nombre, prima sobre las diversas figuras que el pensamiento conceptual quiera darle. El mundo está ahí, en su evidencia, es un hecho que puede o no ser considerado, más en profundidad, como ilusorio. (Bonnefoy, 2013, p. 213)

Imaginemos con imprudencia, como Bonnefoy, que la palabra es la cosa misma. Palabra y cosa están indiferenciadas al punto que es posible afirmar que conforman una unidad. Esa unidad es *la chose*. Pero también podemos agregar: tanto el haiku como su escritura no son más que una sola cosa. Es decir, una cosa más en la infinitud de cosas. En esa unidad deviene la totalidad donde el mundo está evidenciado. En esta vacilación de Bonnefoy se juega nuestra apuesta. Responderíamos que sí: en la lectura del haiku en japonés, la ilusión de la realidad de un mundo puede solo imaginarse a partir de la escritura como materia. Esta apuesta tiene algo de la fantasía sobre la lengua japonesa. Bonnefoy escribe: “Mi primera impresión, mi fantasía había sido que en esa poesía una lengua era amada por sí misma, que era celebrada allí, no haciendo la obra más que limpiar las palabras en una fuente después del uso de cada día” (1997, p. 72). Nos permitimos la imprudencia de asumir esta fantasía de una lengua que se ama a sí misma y que, de este modo, desbarata toda teoría que establece diferencias entre la palabra y la cosa.

Bonnefoy asocia la brevedad del haiku con la inmediatez, que la define como experiencia de la totalidad. Efectivamente, el poeta metafísico busca en el haiku una experiencia que se asocie a cierta espiritualidad zen. Sin embargo, al mismo tiempo que ocurre esta asociación, Bonnefoy también aprecia la yuxtaposición o enfilamiento de dos o tres cosas en la forma

breve e inmediata. Sin ninguna descripción, el haiku está limpio de pensamiento analítico. Lo poético que reside en la contemplación de *una flor de cerezo nevada* requeriría a la poesía occidental un despliegue largo de palabras, porque la experiencia cultural le impide reconocer ahí lo efímero de la vida. Allí, Bonnefoy encuentra la imposibilidad de traducción del haiku y la necesidad de explicación. Sin embargo, cuando leemos en japonés, vemos que esas palabras en la página reclaman una imaginación, y esa imaginación, dada nuestra diferencia cultural, no puede ser la del poeta budista zen, sino una imaginación que preste atención a la materia escrita para delinear los contornos de la experiencia poética. Desde nuestro punto de vista, se trata de una imaginación material en cuanto el haiku reclama escucha y mirada:

El pequeño número de palabras es la clave de la presencia del todo. Desde el principio, permite al haiku tener lo que el lugar japonés sugiere, lo que siempre se pedía en los tiempos de Bashô o incluso de Shiki Masaoka: una mirada sinóptica sobre lo que es, mirada que será ese pensamiento del no ser latente en los caracteres utilizados para escribirlo con un pincel tanto más libre cuanto más breve sea su impulso, que pinta de un solo golpe los diecisiete signos. (Bonnefoy, 2013, p. 219)

Esta mirada sinóptica marca la relación entre el ojo y la escritura. Antes apuntamos que la imaginación para Bonnefoy se conforma por escenas de ficción –la invención de relaciones con seres, no seres, cosas, lugares, climas–. Sostenemos que dichas escenas se elaboran en torno a lo probable, lo inmediato, lo irrefutable de la cosa misma. En este sentido, estas escenas de ficción conforman un imaginario que depende de una escritura no-alfabética.

La ficción de una línea

Si la ficción es la invención de las relaciones que conforman la tierra japonesa, veamos cómo ésta se desprende de un modo de imaginar en el haiku que atiende a la escritura para dar evidencia de la densidad y la variación de las cosas. Fijémonos en este haiku de la compilación *Cielo* (2015) de Ishimure Michiko (1927-2018):

天のはたてを舟ゆくすすき

ten no hatate wo fune yuku susuki kuzyû baru
(Ishimure, 2015, 43)

En lugar de arriesgar una traducción, nos gustaría desglosar su composición. El haiku comprende una primera imagen: *ten no hatate*, un arcaísmo que alude a *límite del cielo, fin del cielo, hasta el fin del cielo* que en seguida aparece como objeto del verbo *fune yuku*, que significa navegar. Así, con las primeras palabras Ishimure ya nos introduce en una panorámica visual que abarca *hasta donde el cielo se puede ver*. Tanto el uso de la palabra *hatate* cuanto la escritura de *fune yuku* revela un japonés de arcaísmos, lo que nos da la pauta para continuar la lectura. *Susuki* es el nombre de una herbácea perenne que forma densas matas en las pampas, también conocida como “pampa plateada china” o “eulalias” (*miscanthus sinesis*). El haiku despunta con una expresión sustantiva difícil, que la autora decide acompañar con la fonetización del *kanji* en *furigana*⁵ para especificar su sentido: primero, *kuzyu* que alude a algo superpuesto muchas veces, también a los nueve pliegues del origami con los que se forma una grulla y en tercer lugar al Palacio de la Corte Imperial de la antigua capital de Nara. Por último, *baru* que es campo, plano, pradera, tundra, pero también un sufijo para denotar pluralidad. Ahora bien, tal vez lo que más revela la potencia poética es justamente la superposición de dos imágenes sin necesidad de articulación sintáctica: por un lado esa panorámica del cielo, y por otro lado, esa mata densa de eulalias superpuestas hasta donde el cielo llegue, crean una imagen de un horizonte singular. Ligado a su vez a *baru*, resulta una pluralidad que se extiende en el desierto, que encuentra su límite no en el horizonte marcado por la luz del cielo sino por la tierra.

A nivel formal, el haiku se compone por 22 moras (peso silábico), desviándose de la estructura tradicional de 17. Este haiku también contiene un *kigo* de otoño, *susuki*. También podemos decir que el haiku se quiebra después de *yuku*, dividiendo las dos imágenes del poema. Si leemos el primer sentido del haiku, diríamos que describe un paisaje, un horizonte ante un campo de matas de pasto chino, diríamos que estamos ante un campo de espigas que despunta en el horizonte. En base a estos saberes

5 Fonetización en *kana* que especifica la lectura del *kanji* en un texto.

es posible interpretar que el haiku presenta un horizonte desde el cual se despliega un campo de espigas movido por la brisa de otoño, que por el sentido simbólico este *kigo* de otoño tardío tiñe al haiku de cierto sentimiento de desolación, suscribiendo así la estética del *sabi*, en tanto aprecia la belleza del espacio solitario, de esas matas que se superponen y que revelan su crecimiento desorganizado en la amplia llanura.

El haiku abre con una panorámica visual que nos lleva hasta el límite del cielo. En ese límite *algo* navega. Pero de inmediato el objeto de la navegación se ausenta, para dar lugar en la superficie material de la escritura a un paisaje de olas terrestres: las densas matas de pasto plateado que se pliegan como origami desde el límite del cielo crean la amplitud de la llanura que se designa con *baru*. Eso que navega, un bote, un barco, no sabemos exactamente qué, pero aparece solo para ausentarse y dejarnos imaginar el devenir mar de la pampa.

La vacilación de Bonnefoy en torno al haiku revela recovecos en su pensamiento. Sus principales ideas se ven enfrentadas entre una lengua, una escritura y una cultura de tradición inconmensurable con la tradición de las lenguas alfabéticas. Sin embargo, para decir algo con respecto al haiku Bonnefoy asume la imprudencia de imaginar a partir de las diferencias materiales entre las escrituras alfabéticas y no-alfabéticas. Tomando esta vacilación y esta imprudencia en nuestro beneficio hemos intentado recuperar algunas ideas de Bonnefoy para avanzar en la interpretación del haiku en su idioma original. La coincidencia entre palabra y la cosa en una sola línea en medio de la página puede rastrearse prestando atención a la materia de la escritura japonesa. Esta materia deviene de lo que Bonnefoy llama la tierra japonesa, de la cual el haiku solo constituye una porción. Teniendo en cuenta esta cuestión es posible la configuración de un imaginario de convergencias entre lo que es, no-es, lugares y climas. Este imaginario revela cierta sensibilidad que nos permite describir el haiku. La brevedad e inmediatez del poema, la unidad de la palabra y la cosa revela la promesa de un modo de atender a la composición de trazos como la materia poética del haiku.

Referencias

Bonnefoy, Yves. (1997). El haiku. *Revista Tokonoma*, (5), 66-78. <https://ahira.com.ar/ejemplares/tokonoma-n-5/>

Bonnefoy, Yves. (2013). Le haïku, la forme brève et les poètes français [El haiku, la forma breve y los poetas franceses]. En *L'autre langue à portée de voix* [La otra lengua al alcance del oído] (pp. 197-208). París: Éditions du Seuil.

Bonnefoy, Yves. (2013). Peut-on traduire le haïku? [¿Puede traducirse el haiku?]. En *L'autre langue à portée de voix*. [La otra lengua al alcance del oído] (pp.209-233). París: Éditions du Seuil.

Ishimure, Michiko (2015). 「天」[Cielo]. 「泣きなが原」[Lamentos de campo]. (pp. 7-51) Tokio: Fijiwara shoten.



Imaginar la infancia, inventar la lengua

Ficciones sobre una lengua poética de la infancia en *Non mais!* de Serge Ritman

Adriana Canseco*

Acaba de llegar de la ciudad y ha aprendido muchas cosas sobre los hombres. Démosle la corona.
Jean de Brunhoff, *Histoire de Babar*

Y si en Roma desea ver el Coliseo:
—¡Ah, no! Escuche: se encuentra en bastante mal estado. Y luego el señor querrá tocarlo, ponerle sus pies encima, sentarse allí... es así como no quedan más que ruinas por todas partes (...)
—Bueno, bueno, era... Yo solo quería pedirle una tarjeta postal, fotografías tal vez... si acaso...
Y abandona la ciudad sin haber visto nada.
(...) Y Pluma se desloma durante toda la travesía.
Pero no dice nada, no se queja. Piensa en los desdichados que no pueden viajar, en tanto que él sí viaja, viaja continuamente.
Henri Michaux, *Un tal Pluma*

En el umbral material que se abre entre la voz y la letra, la significación flotante de la lengua poética, pide más ficciones que determinaciones.
Gabriela Milone, *Ficciones fónicas*

Un libro de animales

En este trabajo abordamos algunos de los interrogantes que plantea la lectura de un libro del poeta francés Serge Ritman, de engañosa apariencia infantil. ¿Qué es *Non mais!*? ¿Un poemario para las infancias o su parodia? ¿El remedo satírico de inofensivas prescripciones escolares, un

* Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad Nacional de Córdoba - adriancanseco@gmail.com

bestiario antropófago, un manual de primeras letras delirante, una fábula negra sobre los grilletes de la escolaridad y la cultura de la que viene lastrada? ¿Aventuras oníricas que protagonizan criaturas incomprendidas? ¿Es acaso una embrollada ficción de tramas desiguales que se tejen hasta armonizar el coro de una letanía (in)significante? ¿Acaso una ficción que figura la infancia o la invención de su lengua poética?

Me pregunto entonces cómo leer este extraño libro: no desde la marginalidad del género poético-infantil o desde una tradición pedagógica, tampoco desde una teoría de la traducción que se debatiría entre conservar las acrobacias fonéticas del juego (imposibles de reponer con fidelidad fonética y semántica a la vez) y la custodia del “buen sentido”. Pretendo tan solo delinear un recorrido que interrogue la proliferación de otredades presentes en el libro de Serge Ritman, *Non mais!* [¿Qué va!] (Tarabuste, 2004) cuya lectura apuesta por la ficción como método de una teoría posible (Maccioni, Milone, Santucci, 2019) que permita situar este breve poemario en la *otredad* extrema de la poesía cuando pone en juego la materia residual, semántica y fónica de la lengua, en la *otredad* que pone en riesgo la hegemonía idiomática de su matriz cultural y en la *otredad* de la infancia a la que parece dirigirse o hacia la que retorna, no ya como edad sino como el umbral entre el pensamiento discursivo y su afuera. Para leer esta multiplicidad de *otredades* es acaso necesario imaginar una teoría que las reúna en un mismo escenario crítico, un método que las concierte en su heterogeneidad.

Ficcional una teoría supone inventar el método del ejercicio imaginativo que permite leer en la obra los modos de agencia de la materia de la lengua poética, e imaginar para ello una especulación razonable de los modos en que esta ficción, como simulacro controlado de realidad, la comprende y la produce (Soto Calderón, 2022).

Primera lección: la invención de una lengua para la infancia

Para iniciar este abordaje, es necesario destacar que los vínculos que en *Non mais!* establecemos con el significante *infancia*, no tienen tanto que ver con las representaciones, alusiones y estereotipos que resuenan en él (su vínculo con la clásica saga de libros para las infancias de Jean de Brunhoff y la cultura escolar), sino con una renuncia a todo saber sobre la infancia como lo conocido en torno a un estado temporal o edad humana. Esta

renuncia se vislumbra como apertura a la intemperie de la experiencia poética y a la manifiesta voluntad de resistir los intentos de domesticación de la lengua del poema, cuyo gesto trasciende la oposición niñez-adulterez y el posicionamiento frente a niñeces históricamente situadas.

El concepto de *infancia* que convocamos aquí es el que la define como el ineludible umbral de la relación entre mundo y lenguaje. Para el análisis de la conformación de una lengua poética, resulta necesario considerar las implicancias teóricas que entraña el vínculo entre lenguaje, experiencia e infancia.

Comencemos por establecer, con Agamben (1989, p.75), que infancia no designa una etapa de la vida humana sino un estado de inmanencia o *inlatencia neoténica* (concepto sobre el que volveremos más adelante), que es el lugar trascendental de la experiencia: bisagra entre mito e historia, entre lengua y discurso. La propuesta de Agamben en *Infancia e historia* (2004), parte de una premisa central: sostiene que la *experiencia* es la *infancia* del hombre.

Desde esta perspectiva, asumimos que una teoría de la experiencia es también una teoría de la infancia que da sustento a la idea de una experiencia imposible: una experiencia sin sujeto y sin objeto de conocimiento, y sin embargo, una experiencia de lo común.

Una afirmación fundamental que articula esta teoría de la experiencia como infancia es que “la experiencia es la mera diferencia entre lo humano y lo lingüístico. Que el hombre no sea desde siempre hablante, que haya sido y sea todavía *in-fante*, eso es la experiencia” (Agamben, 2004, p. 70). La infancia sería pues la escisión fundamental entre lengua y habla: la diferencia decisiva entre signo y discurso que caracteriza al lenguaje humano:

El hecho de que haya una diferencia entre lengua y habla y que sea posible pasar de una a la otra, –que cada hablante sea el lugar de esa diferencia y de ese pasaje– es el fenómeno central del lenguaje humano, cuya problematicidad e importancia recién ahora comenzamos a vislumbrar, y que sigue siendo la tarea de las tareas con que deberá cimentarse toda futura ciencia del lenguaje. (Agamben, 2004, p. 71)

Solo el ser humano tiene infancia porque es en sí mismo el lugar de ese pasaje. Lo mismo podemos decir de la experiencia; solo el ser humano hace experiencia porque no habla desde siempre sino que debe desarrollar

su facultad, esa potencia. Los animales, en cambio, están desde siempre sumidos en la lengua de la naturaleza: la lengua puramente semiótica e inarticulada, la lengua sin habla. La humanidad, y en ella cada individuo, no es desde siempre hablante: primero debe aprender a decir *yo* para constituirse como sujeto e ingresar en el orden discursivo. La infancia es la experiencia trascendental del ser en el lenguaje; esta diferencia entre lengua y habla le abre a la historia su lugar:

Experimentar significa necesariamente volver a acceder a la infancia como patria trascendental de la historia. El misterio que la infancia ha instituido para el hombre solo puede ser efectivamente resuelto en la historia, del mismo modo que la experiencia, como infancia y patria del hombre, es algo de donde siempre está cayendo en el lenguaje y en el habla. (Agamben, 2004, p. 74)

La infancia es el punto de inflexión entre la experiencia en apariencia incomunicable y su posibilidad de expresión. Aunque al hablar abandonamos supuestamente para siempre el estado de pura inmanencia de la infancia, aun así el lenguaje y el necesario pasaje que voluntariamente activamos, cada vez, entre signo y discurso, continúa arrastrándonos a su afuera, poniendo a prueba sus límites, exponiendo su materia.

Desde la perspectiva benjaminiana de Agamben, sostenemos que la infancia oficia de pasaje desde y hacia la materia del lenguaje. ¿Qué relación existe entonces entre la pura materia del signo y la invención de una lengua poética? ¿Qué elementos de *Non mais!* permiten leer allí una teoría de la infancia y de la lengua que la articula? Este es, en definitiva, un asunto material que reclama una lectura sistemática o un método que le dé sentido, en tanto “teorizar una ficción y/o ficcionar una teoría inaugura la posibilidad de in(ter)venir una materia (poética), zona donde es posible hacer venir ficciones teóricas que amplifiquen sus elementos” (Milone, 2022, p. 67).

Babar abandona la selva

En la fábula urdida por Ritman a través de los doce fragmentos de prosa poética de *Non mais!* resuenan los ecos de dos antecedentes reconocidos por el propio autor en una nota final del libro: *L'ABC de Babar* [*El abe-*



cedario de Babar] (1934), producto epigonal del popular *Histoire de Babar* (1931) de Jean de Brunhoff, y *Un certain Plume* [*Un tal Pluma*] (1930) de Henri Michaux. Nos detendremos aquí brevemente en el primero.

Fue a principios de la década de 1930 que el artista y publicista Jean de Brunhoff (1899-1937) se hizo célebre por la publicación de una serie de álbumes ilustrados que narran la historia de un pequeño elefante africano huérfano de madre, que llega a París para convertirse, gracias al patrocinio de una amable señora, en un refinado caballero. De vuelta en África, sus congéneres, admirados por su transformación, lo coronan rey de los elefantes. Aunque dicen que al personaje de Babar no lo inventó Jean de Brunhoff sino su esposa Cécile, es conocida la polémica en torno al tratamiento del asunto narrativo que hizo su autor en los cuentos de Babar por la poco o nada disimulada impronta colonial, su fervor expansionista y su afrancesada curiosidad etnográfica que todo lo mide con la vara de la propia estatura moral. Ya sea impulsado por esta polémica o por la cautivadora gracia naif del relato, el libro se convirtió rápidamente en un clásico de la literatura infantil ilustrada. Del pequeño elefante no solo se publicaron numerosas aventuras que lo tienen como protagonista, también la saga cuenta con un abecedario firmado por el propio de Brunhoff: *L'ABC de Babar*.

Ritman lo toma como punto de partida de su “alpha-bête-tic-s”: el *alfa-be(s)ti-ario* que pone a la B de Babar a producir resonancias, reflejos discordantes, aporías y trampas lógicas. De forma especialmente significativa, toma para ello una de las formas más extendidas de la domesticación de la infancia: la alfabetización y la nada ingenua naturalización en sus ficciones de un orden opresivo del mundo.

No olvidemos que Babar, no es solo un ineludible antecedente, quizás el más longevo en su vigencia, del álbum ilustrado para niños, sino que pone en escena los mecanismos más eficaces de una bienintencionada voluntad civilizatoria de las niñeces del siglo pasado: Babar vuelve a la selva, luego de vivir en París y probar las mieles de la civilización europea. El desnudo e indistinto elefante gris que había partido de la selva africana, vuelve de París convertido en caballero: viste traje y sombrero, compra su ropa en tiendas departamentales, tiene los modales de un príncipe en la mesa, se da baños de espuma, hace gimnasia, aprende historia y aritmética, disfruta del ocio, maneja un moderno convertible que le obsequia su

mentora. Pero sobre todo, practica la parsimoniosa cortesía del francés más razonable.

Este libro de primeras letras, convenientemente comercial y moderno, como el que protagoniza el flamante rey elefante y sus recientemente civilizados y satisfechos súbditos, supone ya la decantación de todos los valores civilizatorios que pregona la saga. *L'ABC de Babar*, entre modernidad y tradición, profusamente ilustrado y sin texto alguno en este caso, no disimulan su finalidad pedagógica: la ficción deviene abiertamente instrucción. El alfabeto disciplina la lengua de la infancia, refuerza tempranamente la idea de representación, de correspondencia uno-uno, de nomenclatura. La historia del elefante Babar y sus secuelas pedagógicas están, sin duda, grabadas a fuego en la memoria afectiva de generaciones de franceses que han leído *Histoire de Babar*. ¿Cómo mirar sobre el hombro de la historia desde la propia literatura para las infancias? Sobre esa marca de nacimiento Serge Ritman ensaya un juego que bien puede ser una teoría sobre la infancia y sus literaturas, sobre la decadencia de la civilización occidental, pero también sobre la lengua en crisis del poema.

Un tal Ritman

El nombre del autor, Serge Ritman, es en realidad el pseudónimo con el que Serge Martin, poeta, editor y docente universitario de Caen, firma su trabajo literario. El libro, de pequeño formato (14 x 18 cm), está ilustrado con collages de la artista Danielle Avezard que en poco recuerdan la imagen tenue y edulcorada del Babar original pero que, en cambio, enfatizan los mecanismos de montaje del texto, la superposición, la deriva, la alusión. Con una libertad que celebra la no servidumbre de la lengua poética al orden semiótico, Ritman hace resonar entre sus páginas el alegre parloteo de la lengua feliz e irresponsable de la niñez y al mismo tiempo mina la autoridad de los discursos que la educan. *Non mais!* traza un mapa del territorio que es una idea de la lengua, de la infancia o de la lengua de la infancia, inventa una geografía como una lengua nueva para su otredad y vehiculiza a la par, una denuncia de los discursos que la constriñen hasta inmovilizarla en la apacibilidad de la costumbre.

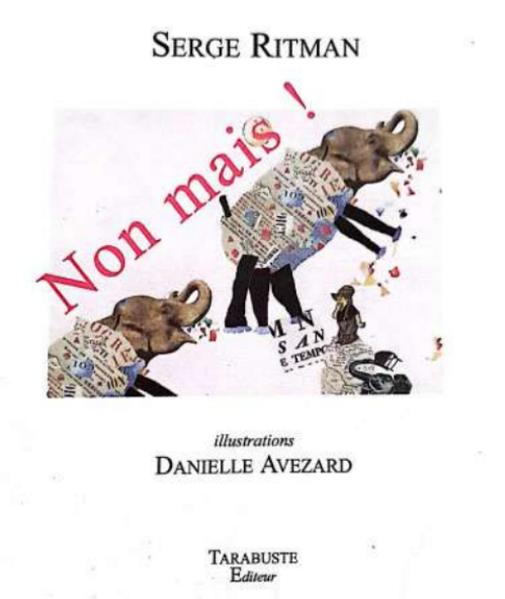


Imagen 1. Tapa del libro de Serge Ritman, *Non mais!*, ilustrado por Danielle Avezard. Colección Au revoir les enfants. Editorial Tarabuste, 2004. Biblioteca personal

Para esto Ritman desbarata la naturaleza signíca de las referencias: como en el Abecedario o el manual escolar, ensaya el gesto del “ouvroir” como taller experimental y caja de herramientas modesta para detonar los supuestos de ingenuidad e inocuidad de los que están lastrados los libros destinados a las niñeces. Como ejercicio imaginativo, el libro no oculta la arbitrariedad de las reglas (ni las de la instrucción escolar ni las del arte que la parodian), para inscribirse por fuera de la lógica capitalista de productividad. En esta puesta en escena, la lengua prescriptiva escolar pone en marcha una máquina que pretende provocar consecuencias imprevisibles en el sentido, a partir de las reglas de funcionamiento que explicita en ciertos pasajes. El efecto de sentido está sujeto a determinados modos de leer/escribir.

A modo de consignas, algunos de los fragmentos están precedidos de instrucciones como estas: “Dibuje el mapa e imagine las banderas de cada país

de este universo” (Ritman, 2004, p.14), “Redacte la descripción positiva de esta visión negativa (para los que no han comprendido: escriba blanco sobre negro hasta que no haya más que gris)” (p. 18), “Mírese al espejo” (p. 22), “Lea comenzando por el final o quítele el uniforme al primero que de una orden” (p. 25), “Tápese la nariz o lea con la nariz o respire el olor de los eucaliptos que no protege en absoluto” (p. 28), “Escriba desde el fin del mundo y añada una palabra: Finalmente, ¿cuándo nos veremos?” (p. 32). Sacar las consignas del manual de parvulario y parodiarlas en la fábula permite que el reflejo distorsionado de un estado de la lengua institucional pretendidamente aséptica, produzca *otredad*: en la ficción estas consignas parodian, como denuncia pero también como juego, los dispositivos lingüísticos que en lugar de recrear un saber-sabido devienen máquinas de invención poética.

Las formas del abecedario (como repertorio limitado de correspondencias palabra-cosa) que explora Ritman ofrecen una salida alternativa, una que no es semántica en tanto la *infancia* es ya una salida del régimen discursivo. Las aventuras de Babar original se desdibujan como se descompone su nombre hasta quedar en los huesos de la letra. Repasado rápidamente, el índice de *Non mais!* ofrece estas nuevas aventuras: “B comienza por el final”, “B toma la delantera”, “B se duerme y tiene un sueño”, “B también tiene una pesadilla”, “B sueña que patina”, “B va a la escuela (sin soñar)”, “B ha descuidado sus asuntos”, “B hace su valija”, “B todavía conversa un poco”, “B dice buen día (un poco tarde)”, “Finalmente, B cultiva su jardín”, “B embrutece con todo lo que le dijeron”, “B ya no sabe qué decir”.

La otra referencia con la que el libro de Ritman está en resonancia, quizás más evidente desde el punto de vista de la forma, es *Un certain Plume* (1930) de Henri Michaux (1899-1984): su protagonista, Pluma (sobre el que Michaux siguió siempre escribiendo irónicas aventuras) inspiró de forma directa *Un tal Lucas* de Julio Cortázar y de forma no menos evidente, su famoso *Historia de cronopios y de famas*. El personaje de Pluma es ligero de conciencia, indolente, blando, todo lo que le adviene lo dobla sin quebrarlo: apenas se queja y enseguida esgrime una justificación improbable para sus muchas desventuras; acepta estoicamente los peores escenarios. En *Non mais!* la subjetividad del ser francés se expone en las tensiones entre saber y poder que la forjan, a través de una ficción poética en la que se agita, decimos con Soto Calderón, “la capacidad de articular una relación con un resto no elaborado en un determinado medio, pero

que genera una adherencia porque su modalidad de existencia ya está latente en una comunidad” (2022, p. 62).

Segunda lección: Inventar otros modos de lo pensable

Non mais! bien podría ser un grito iracundo frente a la humillación de la materia viviente y la resignación del espíritu pero, muy francés al fin y al cabo, prefiere la risa sardónica que inventa un estado de lengua poética sobre el tambaleo mismo del reparto de las condiciones sociales y de una cultura en decadencia para pensar escenarios del desastre.

Esta imaginación se nutre de imágenes, sensaciones, experiencias y desde allí se propaga, tal como propone Soto Calderón (2022). En *L'ABC de Babar* original cada doble página silente presenta una armoniosa imagen del paisaje social, cultural y familiar de la Francia de hace un siglo, en encantadoras escenas rurales y urbanas protagonizadas por elefantes. En el libro de Ritman el apacible paisaje parroquial deviene verbal y prodiga una música áspera como la del gramófono que anima las fiestas locales. Leamos “B toma la delantera”:

No podrán darme el golpe en todos los registros. El más elemental, el abecé, es en salir el primero: salgo pues a la cabeza. Pero ¿ven en el retrovisor lo que quiero decir? Repitiendo el principio básico, solo hay que correr hacia adelante. Entonces veo que todos pasan la meta. Y aquí estoy pasmado porque alcanza con ganar la carrera. ¿Y entonces? Trazo una línea allí mismo donde estoy; diremos lo que se nos dé la gana. Tomo la delantera sin ganársela a nadie. Un bruto me lo enseñó: el punto de partida está en la línea que se traza en el momento oportuno. Lo sabe el que puede; funciona. (Ritman, 2004, p. 12)¹

Con una acompasada relojería de resonancias y laberintos de ecos que en la traducción se disuelven, el libro urde su lengua poética no solo para reír con los resultados de su *studium*: también pone en escena un estado de lo sensible que hace otra cosa con la lengua cuando la convierte en una música mordaz, la lengua de doble filo que en francés deja oír el traqueteo fastidiado de la queja. Esta forma de la imaginación puede ser también, si tomamos las palabras de Andrea Soto Calderón, un *hacer inventivo* en

¹ La traducción es nuestra.

tanto configura *modos de hacer* que “articulan modos de trazar, desear, afectar y habitar la realidad” (2022, p. 55). Como una imagen invertida del sumiso Pluma, el rey Babar, poderoso al fin, no pierde nunca cuando él mismo hace las reglas. Lo que se propone el ejercicio poético es disputar esa epistemología de las imágenes, es decir, su capacidad para reconocer, comprender y producir allí la realidad, pues a través del saber de la ficción “es el mundo sensible el que puede ser actualizado en el mundo imaginal” (Soto Calderón, 2022, p.74).

Para decirlo con términos de Rancière, lo que se pone en juego es un “modo de inteligibilidad” que reconfigura la forma en que las mutaciones de la *experiencia sensible* afectan las maneras “de percibir y ser afectados” (2013, p. 9). En *No mais!* esa afectación pasa en buena medida por las “civilités” en crisis que desembocan en escenas de malentendidos e intolerancia: “Es de no creer (...) Me arrestan sin que tenga tiempo de presentar mis respetos. Se me acusa de flagrante descortesía” (p. 27). Pero la ficción de la fábula no es solo un pretexto para proyectar significados evidentes ya en circulación, es sobre todo un método para ampliar sus posibilidades, para generar escenarios de lo posible. Una escena, como las simulaciones contra-pedagógicas que dispone la prosa poética de Ritman, no es la ilustración de una idea sino la pequeña máquina óptica que ensaya el pensamiento concentrado en tejer los lazos que unen percepciones, afectos, nombres e ideas (Rancière, 2013, p. 12).

Se trata de calibrar cada vez los puntos de vista maleables, cambiantes. La plasticidad de la materia ficcional es la que permite el cambio de prisma. Por ejemplo, nuestro B puede ser discriminatorio o políticamente correcto, a conveniencia. Leemos en “Babar en chilaba”:

Mírese en el espejo

Babar racista: «La gente de los países cálidos solo ama las fiestas, los juegos y las siestas. Prefieren el baile, el frenesí y el dominó en el trabajo y en la escuela. Comercian, parlotean o dormitan. Son supersticiosos y aman los espectáculos callejeros bulliciosos».

Babar antirracista: «La gente del sur se toma el tiempo en vivir, hablar y escucharse. Aman la música, la danza y los juegos de mesa. Su pastelería

tiene el delicioso sabor del dátil. Sus fiestas tradicionales reúnen a jóvenes y a viejos en alegres aluviones». (Ritman, 2004, p. 22)

Tercera lección: la alternativa de una lengua *no-adulta*

La experiencia como infancia, sea en su forma de experiencia poética o de experiencia del arte, es la misma *experiencia sensible* sobre la que Rancière advierte que, lejos de ser ideal y abstracta, se ve afectada por configuraciones, marcos conceptuales y perceptivos.

La *experiencia sensible* está condicionada por el tejido dentro del cual se produce; esto es, “por condiciones completamente materiales” y a menudo prosaicas, como así también por “regímenes de emoción, categorías que las identifican, esquemas de pensamiento que las clasifican y las interpretan” (Rancière, 2013, p. 10). ¿Quién se atrevería a dudar de la bienintencionada misión histórica de Babar para con las niñeces? Sin embargo, la configuración de tales conceptos, “depende de una mutación de las formas de experiencia sensible y de las maneras de percibir y ser afectado” (Rancière, 2013, p. 9).

Las reconfiguraciones de la experiencia proyectan otros modos de la inteligibilidad que intervienen en la (trans)formación del sujeto: es el entramado que le interesa a Foucault entre poder y saber. Si tal entramado crea “sus modos de producir verdad” del mismo modo que produce riquezas, estamos, dice Soto Calderón, sometidos a esas verdades. Las clasificaciones, condenas, mandatos y determinadas maneras de vivir son efectos directos de la eficacia del poder que impone su saber como verdad inapelable.

La verdad, decimos con Agamben, no se dirime simplemente al interior del lenguaje pero tampoco fuera de él. Se trata más bien de una adecuación entre ambos: “infancia, verdad y lenguaje se limitan y se construyen mutuamente en una relación original e histórico-trascendental” (2004, p. 71). ¿Cuál es entonces la verdad de la infancia? ¿Es acaso la verdad que abjura de la dialéctica del saber y del poder, que desafía sus reglas porque está fuera del discurso que la impone? La literatura, la poesía pueden imaginar una verdad alterna como versión o variante de la primera: ignora las reglas pero inventa otras. En el caso de *Non mais!*, Ritman apuesta por la invención de la lengua para una poesía no-adulta: una lengua *inmadura* capaz de inventar alternativas de lo cultural en la ficción y

al mismo tiempo, hacer del juego musical de la lengua cantante y sonante, un lugar para la verdad de la infancia como misterio inapropiable.

En un breve ensayo, “Por una filosofía de la infancia”, Giorgio Agamben (2012, pp. 25-32) asocia el concepto de infancia al de *neotenia*, que es el proceso de evolución biológica por el cual algunas especies de reptiles conservan en la adultez un estado larvario o inmaduro. Imaginemos, nos pide Agamben, un infante que instalado en su estado larval, “a falta de especialización, rechaza cualquier destino, cualquier entorno específico para seguir su propia indeterminación o inmadurez” (2012, p. 29). Este infante, arrojado fuera de sí, estaría “a la escucha del mundo y su posibilidad”, porque está dispuesto “a la preeminente composición de lo posible y de lo potencial”; se abre a una “infinitud de mundos posibles” en tanto es una “inmanencia sin lugar ni sujeto, un aferrarse que no se aferra ni a una identidad ni a una cosa” (2012, p. 30).

Como lo imaginable y lo pensable, como toda invención, *Non mais!* no surge ex nihilo; se escribe con los restos del naufragio de la cultura de la niñez y de la niñez de la cultura: infante europea, pacientemente colonizada por el buen decir, la cortesía obligatoria, un sentido vertical de la justicia, la fascinación monárquica, los modos burgueses y biempensantes que representa cabalmente el diplomático Babar y que soporta con estoicismo el paciente Pluma.

La Babel de Babar o la alternativa de la vía poética

En la Babel de Babar que nos propone Ritman, la lengua parlotea, *bavarde*. El viejo mito juega el juego del poema, la voz habla por hablar o más bien canta, tropieza a cada rato con hallazgos fonéticos y semánticos. Si Babel funda el mito de la incomunicabilidad como lo in-edificable, *Non mais!* adscribe a esa idea: una vez “derrumbado” el sentido, resulta imposible construir sobre esas ruinas más que nuevas ruinas. El resto intraducible de sus páginas pone en evidencia esta in-edificabilidad del sentido: “las palabras que no logramos poner en otra lengua la señalan en su diferencia” (Cassin, 2014, p. 21). Lo intraducible, como margen díscolo de la lengua, hace síntoma: no puede traducirse más que interpretando, haciéndolo propio, falseando el original. Los matices son quizás perfectamente reconocibles para el hablante de lengua materna, con el que el autor comparte mucho más que un repertorio de términos y una ristra de referencias más

o menos comunes. Resulta más difícil traducir lo que, como *Non mais!*, trae consigo dos o tres siglos de tradiciones pedagógicas, de experiencias comunes, cataclismos, derrotas y victorias de su historia, tamizado como en este caso por la mirada satírica. Cassin (2019, p. 61) propone partir del *Faktum* de la hermenéutica de Schleiermacher que aboga por la “no comprensión” como método: esto es, resistir la tentación de armonizar todo a la medida del propio saber, dejar indeterminada una “zona de traducción” porque en ese punto comienza a tener lugar lo impensable como pensable, como espacio de la lengua potencial del poema.

En “La letanía de los bebés”, fragmento que abre el libro de Ritman, una consigna de manual prescribe: “*Para comenzar, apréndase de memoria*”. Este es el punto de partida: templar la voz para desatar la lengua tartamuda, la que tropieza a cada rato con el síntoma. La frase que dice “*de memoria*” en español, se dice en francés “*par coeur*”, lo que nos recuerda, con Derrida (1988), que la poesía es un dictado, se *aprende* con el corazón lo que se graba en la memoria. La palabra deviene cuerpo, danza, ritmo: forma en movimiento, coreografía, aprendizaje del *par coeur*: reconocimiento del signo puro, no su comprensión. Lo intraducible del juego vocal desafía la mecánica que impresiona la memoria en cada lengua. Leemos en la lengua original:

Babar c'est le roi de zélés fans, Bébert c'est Albert qu'aime pas la carne d'Ambert, Bibir toujours avec Lolo et sa lyre à l'heure du kir, Bobor qu'est pas beau sur le bords d'eau, Bubur qu'a pas bu de la dernière eau du burette, etcetera, ah! ah!

Vous ne comptez pas: Boubour et Bouirboir celui que pleure sous cape et celui qui sourit pour un oui, Beubeur qu'est pas vache mais baratineur, Boirboir qu'as pas cassé sa pipe malgré ses déboires. Et les autres? Babar vous les dira dan ses bras, a... re! a...re!. (Brunhoff, p. 9)²

2 [Babar es el rey de celosos fanáticos, Bébert es Albert a quien no le gusta la carne de Ambert, Bibir siempre con Lolo y su lira a la hora del vermouth, Bobor que no es hermoso en la orilla de un arroyo, Bubur que no bebió la última gota de la bureta, etcétera. ¡Ah! sin contar a Boubour y Bouirboir, el que llora con disimulo y el que sonríe por un sí, Beubeur que no es vaca sino charlatán, Boirboir que no rompió su pipa a pesar del desengaño ¿Y los otros? Babar les dirá en sus brazos, ¡área! ¡área!].

El juego se repite con todas las variantes vocales para encontrar, aquí y allá, coincidencias, aciertos. La lengua reproduce resonancias hasta que el azar hace coincidir la forma con el sentido.

¿Cómo se hace evidente la voluntad de una ficción de lengua? ¿Qué argumentos la sostienen como trinchera de una idea de la infancia? ¿Es posible la invención de una lengua poética que se abstenga de la alternancia entre signo y discurso, entre lengua y habla y que, al mismo tiempo, retenga en su tamiz las voces que depositan en las niñeces históricas un cúmulo de representaciones, de estereotipos, de discursos sumisos a regímenes caducos? En su travesura lingüística, Ritman no solo descompone la noción de alfabeto escolar aséptico. De su ensayo de un habla babélica y del olvido de su ruina procede el carácter *inmaduro* de su lengua: la naturaleza incivil, el balbuceo, el malentendido, la poesía, conciernen a la infancia porque no requieren de traducción.

Nos sumergimos en la Babel de la infancia cuando la lengua desobedece el castigo bíblico de la incomunicabilidad, cuando la fuerza asertiva del discurso es vencida por la broma del absurdo, cuando la verdad del saber es sacudida por la duda; cuando algo *otro*, radicalmente *otro*, de forma imprevisible adviene en la lengua.

Abandonarse a oír su rumor babélico más allá del sentido es ya ceder a la experiencia sensible, es hacer un lugar a la verdad de la infancia como misterio y como sentido inapropiable: se trata de disponerse a escuchar la verdad de su radical *otredad*.

Partimos al inicio de la pregunta por la multiplicidad de *otredades* presentes en *Non mais!* ¿Qué renuncia a la usura, que desapego a la apropiación lucrativa del sentido nos pide hacer este libro? ¿Qué ventaja vamos a concederle al sentido de inapropiabilidad cuando la lógica mercantil exige respuestas, resultados? ¿Qué grado de inteligibilidad permite el triple candado que cierra la infancia como *otredad* inaprensible, la insumisión de la lengua poética y la joya bruta del signo que hace toda traducción “fiel” imposible? Las dos primeras dimensiones, comunes para cualquier lector, independientemente de si su lengua materna coincide con la del texto, ya resuenan en el gesto del propio Ritman/Martin que elige un anagrama de su apellido para firmar su poesía. El sujeto de la experiencia, el sujeto de la lectura se desdibuja como tal, juega a perderse, se desembaraza del lastre del significado para entrar en una zona de experimentación que releva de toda solemnidad, de toda obligatoriedad: ¿de qué están hechos los poemas

de *Non mais!?* De restos: juegos de palabras, retazos de historia, pedagogías falseadas, malentendidos, deslumbramientos, del rumor de la máquina sustrante de la lengua, de descubrimientos insólitos como los que hacen lxs niñxs cuando se oyen hablar su propia lengua, la que no acaban de poseer y ya aprenden a jaquear para inventar otros juegos cuando los viejos se han agotado y el peso de los nombres no importa todavía.

Se trata entonces de interrogar la múltiple perplejidad que produce este libro en lo inútil de los intentos de clasificarlo, en la lengua intraducible del poema y en la distancia irreparable de *otra* lengua. Esta triple dificultad, sin embargo, no deja de abrir la potencia de inventar un método para urdir la fábula que explique que aun en los bordes del pensamiento y de la *otra* lengua, otra aproximación es posible.

Referencias

Agamben, Giorgio (1989). *Idea de la prosa*. Barcelona: Península

Agamben, Giorgio (2004). *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Agamben, Giorgio (2012). *Teología y lenguaje. Del poder de Dios al juego de los niños*. Buenos Aires: Las cuarenta.

Brunhoff, Jean de (1934). *L'ABC de Babar*. Paris: Jardin des Modes. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10508487r/f18.item>

Brunhoff, Jean de (2017). *Babar. Todas las historias*. Barcelona: Blakie Books.

Cassin, Barbara (2014). *Más de una lengua*. México: Fondo de Cultura Económica.

Cassin, Barbara (2019). *Elogio de la traducción. Complicar el universal*. CABA: El Cuenco de Plata.

Derrida, Jacques (1988). Che cos'è la poesia? *Poesia, I* (11). *Derrida en castellano*. <https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/poesia.htm>

Derrida, Jacques (2009). *Carneros. El diálogo ininterrumpido: entre dos infinitos, el poema*. Buenos Aires: Amorrortu.

Derrida, Jacques (2017). *Psiché. Invenciones del otro*. Adrogué: La Cebra.

Maccioni, Franca, Milone, Gabriela, Santucci, Silvana (2019). Imaginar, hacer: ficciones y fricciones teórico-críticas. *Revista Landa, 8* (1), 311-323. <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/202950/19.%20Santucci%20Milone%20Maccioni-%20Imaginar%20hacer.pdf?sequence=1&>

Michaux, Henri (2016). *Plume précédé de Lointain intérieur*. París: Gallimard.

Milone, Gabriela (2022). *Ficciones fónicas. Materia, paisajes, insistencia de la voz*. Santiago de Chile: Mímesis.

Rancière, Jacques (2013). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial.

Ritman, Serge (2004). *Non mais!*. Saint-Benoît-du-Sault: Tarabuste.

Soto Calderón, Andrea (2022). *Imaginación material*. Santiago de Chile: Metales Pesados.



Iluminaciones
y rastros materiales



Algo así como un fulgor¹

Emilia Casiva*

El punto más simple, el ABC de toda costura, dice Mónica Millán, es el que sirve para unir y sostener un futuro tejido. Ese punto es el hilván, el punto que arma la trama. Si funciona es porque su existencia es provisional, y porque se mantiene prácticamente invisible. Una tela de araña, que en su delgadez tiende una red frágil y aun así, constante. Debe ser suave el hilván, pero firme. Como todo lo que une, todo lo que sostiene.

Mónica Millán nació en el antiguo pueblo de San Ignacio, en Misiones, junto al monte fulguroso, y a lo largo de los años ha estado yendo y viniendo desde allí. Los colores, los sonidos, la respiración y la humedad del monte atraviesan su vida y su obra. Tanto es así que esta última se nutre, más que de un método botánico, del saber de lo viviente, ese que contiene el tiempo de las puntadas que van creciendo lentas y en compás, o la suavidad del algodón para tejer la imagen, pero también la violencia con que la aguja penetra y hace explotar la flor. Por eso ese paisaje no es en sus obras un “tema”, sino un sentido. Lo que ellas muestran es que, así como pasa con los hilos al reverso de un bordado, en la espesura del monte todo se mueve y todo se enreda. Veamos.

Apariciones

Entre los años 2002 y 2012, Millán llevó adelante un proyecto de largo aliento llamado *El vértigo de lo lento*, que comenzó con un viaje a Yataity del Guayrá, un pueblo de tejedores de *ao po'i* en medio del Paraguay. El *ao po'i* es una técnica de hilado en algodón, que en guaraní significa tela fina, delicada. Un día Digna, una de las tejedoras del pueblo, le mostró a Móni-

¹ La versión original de este texto se publicó en el libro-catálogo de la exposición *Adriana Bustos, Claudia Del Río y Mónica Millán: Paisaje peregrino*, curada por Carla Barbero en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Con coordinación general de Soledad Sobrino, dirigido por Victoria Noorthoorn, editado por Martín Lojo y Alejandro Palermo. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2022.

* Facultad de Artes / Universidad Nacional de Córdoba - emilia.casiva@unc.edu.ar

ca un capullo de algodón traído del fondo del patio de su casa, lo abrió con ambas manos y empezó a hacerlo sonar dentro del escardador. El copo se infló y de allí Digna extrajo el hilo. Después de eso, Mónica siguió viajando a Yataity durante diez años, porque el asombro es un efecto de imagen, pero también de materia.

Al principio, la artista tenía el plan de pintar retratos de les tejedores, para lo cual primero les fotografió. Pero cuando proyectó las diapositivas para comenzar a pintar arriba, cuando trazó las primeras líneas con el fin de guiarse a través de ellas, ahí *apareció* la obra. Y era eso, no más. La historia cuenta que así nació aquella serie de dibujos: bosquejando contornos suaves en lápiz sobre una tela iluminada por la luz del proyector, mientras el resto de la habitación se mantenía en penumbra.

¿Qué se hace con las apariciones? Hay que dejarse guiar por ellas, seguir su rastro, aunque nos cambien el plan, porque las apariciones son un regalo que necesita tiempo (como el copo). Por eso, ante su imagen material, la cuestión está en conceder ese tiempo, en vivirlo como si ellas fueran una presencia frente a la cual inclinarnos suavemente. Otra cualidad que tienen las apariciones es que para verlas hay que dar un paso atrás. Buscar distancia, desenfocar la mirada, dejar que las pupilas floten. Y entonces, recién ahí, lo próximo se transfigura. En los dibujos de Millán, cuando damos ese paso atrás es cuando surgen los rostros de les tejedores de Yataity, hechos de los fragmentos del monte que crece, palpita, hormiguea en ellos, y del que ellos a la vez han tomado su forma y su materia. Todo el cuerpo surcado por nervaduras trazadas con la línea finísima, casi transparente del grafito; parecen tener flores en el pelo, venitas de clorofila en el cuello, tanta hojarasca pegada en los brazos que estos se les han vuelto alas. El monte se agarra, se prende de les tejedores como les tejedores de él. Pero, de repente, las líneas se mueven, el ojo no distingue forma de fondo otra vez, y quienes habían aparecido ante nuestra mirada se vuelven a esconder. El monte vibra y engulle sus rostros. Se trata de un espejismo paradójico, por cierto, puesto que estos retratos adquieren, finalmente, exactitud y fidelidad a lo real, cuando más enredados en el paisaje se encuentran, aunque sin convertirse –del todo– en él. No es que sean trampas para el ojo, sino que en ellos se pone en juego una imaginación inseparable de ese paisaje. He ahí su “realismo”: ni uno apegado –a simple vista– a lo real, ni uno que trata de descubrir “esencias escondidas”

en la maraña de las ilusiones. Lo que hacen estos dibujos es recalibrar la composición de dicho paisaje, y de las vidas que en él proliferan.

Hay incluso otra cuestión, que se pliega a todo esto y lo hace crecer: Marta Dillon (2003) dijo que, mientras Millán recorría la tela trazando líneas, en la penumbra de la habitación a oscuras, lo que estaba haciendo era más bien bordar, aun cuando el instrumento de la puntada fuera el lápiz y no la aguja. Ese, ahí, es el preciso momento en que nace su poética. Primero, al desbordar los reinos de lo viviente (animal, mineral, vegetal, humano y no humano) y segundo, al desbordar los compartimentos del saber: dibujo, pintura, bordado. Ticio Escobar (2003) dijo, de hecho, que estos dibujos eran encajes. En todo caso, si les vamos a decir “puntillistas”, será por las puntadas de esa aguja-grafito. Así es como la piel de una mejilla toma la textura de un bordado, mientras la niebla se hace encaje. Así es como las voces de los tejedores nadan en la bruma del grafito.² Así es como cuando Mónica dibuja, en realidad borda. Y así es como cuando borda, vuelve a pintar. Lo que nace, entonces, es la poética de una mixtura bastante particular.

Esquejes

En *Llueve, no para de llover* (2002), casi volando sobre el dibujo, ha aparecido una flor púrpura y naranja con pelos y carnaduras, maravillosa, detrás de la cual se extiende la filigrana gris. Esta obra pertenece a una serie de dibujos sobre los cuales ha vuelto a nacer el color y sobre los cuales empieza a nacer la geometría. Ese *sobre* es importante, porque ambos (tanto el color como la geometría) flotan sobre los dibujos a la vez que posan su sutil sombra en ellos. Las palabras también forman parte de la textura visual de esta serie, bajo la forma de epígrafes orgánicos (en el sentido de lo vivo, no de lo armónico). Ahora bien, llegadas a la cima de la exuberancia, las imágenes saltan (caen) a la tela blanca, imitando el movimiento de la respiración: lleno, vacío, el monte en abismo, el monte fuera de sí. Son escenas que cuentan historias, como la de una pareja que ha quedado encerrada en su chacra en medio del monte, porque no para de llover. Millán entrevistó a los colonos en Pindayty y anotó: “Emilia no ha parado

² El proyecto *El vértigo de lo lento* incluyó diversas producciones como dibujos, bordados, entrevistas con los tejedores de Yataity, un museo del bordado, entre otras.

de tejer emulando a la naturaleza. En su casa todo está brotando”. Entonces, el marido ayuda a Emilia a desenredar los ovillos, a clasificarlos por colores, y así pasa el tiempo. Un día festejan su aniversario de casados, pintan guirnaldas para decorar y esperan a las visitas en la galería pero nadie llega: los vecinos o han vendido sus chacras, o han partido a Posadas, o directamente no han podido pasar, porque mientras llueve (llueve sin parar hace veintiocho días) los caminos se cerraron y el monte siguió avanzando hasta convertirse en una maraña impenetrable.

Desde hace varios años, Millán ha ido armando un archivo de diapositivas clasificado por tramas y formas, de donde va extrayendo fragmentos de distinta procedencia a los que pone a jugar, proyectándolos sobre la tela para dibujar arriba. A eso se debe que, en medio de lo que es monte mediterráneo, asome la puntita de un coral al que le crece un pétalo, o más allá –no se sabe si por delante o detrás– aparezca un clavel del aire del que se desprenden los tentáculos de una medusa. Mixtura de lo viviente y mixtura del procedimiento, que toma forma por vía y gracia del collage, esa técnica que se dedica a juntar lo que no nació para juntarse. Y decir collage es decir, a fin de cuentas, trabajo de montaje. Todo hace imaginar que es un montaje que se rige por las reglas del esqueje, porque los fragmentos se cortan de un lugar para pegarse en otro y, a partir de allí, crecer. Antílopes, mburucujá, tacuara, puntilla, gusanos.

Este proceder se perfecciona en las obras pertenecientes a la serie “El nacimiento de los colores” (2011-2012), en las que geometría y materia orgánica conviven sin violentarse, pero sin disimular tampoco la sutil dialéctica, hecha de contradicción y fraternidad, abierta en su relación histórica. Así, mientras una liana en grafito se estira hacia un cuadrado de encaje ñandutí, entre la vegetación vaporosa se forma un hexágono de cintas que se multiplican hacia adentro haciendo nacer zonas de amarillos pastel, de verde agua.

Jardines

Llegado un momento, en las obras de Mónica ganaron presencia los retazos de tela que se fueron incorporando al dibujo. La artista lava y almidona esas telas, las tiñe de colores (tanto que empiezan a parecerse a acuarelas), siente su peso en las manos. Para alcanzar la composición, los retazos alojan cintas, apliques, bulbos de hilo, encaje ju. Aventura salvaje

entre forma, materia y técnica. Ángulo fucsia, segmento turquesa, medio círculo azul. Llegado otro momento (a partir de la serie “Anotaciones” de 2013), la exuberancia toma un respiro, reposa, adquiere tactilidad zen. El trabajo de Millán pone sobre la mesa que la sencillez y la abundancia son, ambas, la posibilidad de un jardín. Y el contexto del montaje –dice Alexander Kluge (2014)– es justamente eso: un jardín, “la confrontación de dos improbabilidades que juntas resultan un pedazo de vida”.

Salto atrás: decir “el color vuelve” es decir que con él reaparece algo de aquellas pinturas pertenecientes a la serie “Viaje por el río” (1995-1996). Pequeños acrílicos cubiertos de camalotes, orquídeas y vírgenes que viajan río abajo navegando en la corriente de aguas voluptuosas, pero que también flotan sobre la hojarasca húmeda y entre los frutos en estado de descomposición que las cubren y las contienen. Sus velos, sus mantos, sus espaldares blanquísimos componen una figuración de encajes que se va entretejiendo con la espesura del Paraná, una espesura que Millán concentró en pinturas de tan solo 30×40 centímetros. Advocación de los colores, las vírgenes se ofrecen como una Rosa Mística aparecida en sueños. Verde esmeralda, verde limón, musgo, bermellón, verde pardo que hace brillar al encaje, encandila, luego verde plateado, trepador, se hace almíbar, escarlata.

La experiencia con el color que disparó el bordado es también una flecha lanzada hacia la textura y el brillo que habitaban en la serie “Jardines del engaño” (1999). Podríamos arriesgar que el del bordado es un hilo tendido hacia una década de colores: los noventa. Canutillos, brotes, cordones, tules, parcelas vivas que crecen en volumen hasta alcanzar la dimensión de esculturas, cada cual con su reverdecer. Uno de ellos (el *Jardín de la novia*) sube a través del encaje y la pedrería hasta ponerse de pie, y formar una coronita nacarada de la que se deslizan varias arañas tejiendo el velo (puro deleite visual).

Siembra

las chicas tienen un lugar donde viven esas cosas que asombran.

Charly García, *Piano bar*

En las obras de Millán un jardín es un principio activo, un territorio donde cultura y naturaleza se aproximan como enredaderas que crecen, estiran los brazos, enredan los zarcillos y abrazan el muro que las separaba

hasta atravesarlo. En la historia del arte, la ocasión de perforar el binomio entre naturaleza y cultura, o mejor dicho la posibilidad de ponerlo fuera de sí, ha sido, las más de las veces, fruto de potencias y curiosidades feministas. Millán pertenece a una constelación de artistas como Elba Bairon, Cristina Shiavi, Adriana Bustos, Claudia del Río, que, en la forma y en la materia de su obrar, salieron del cuarto propio rumbo al jardín común. Ellas saben bien que el paisaje tampoco nace: se hace.

Por lo demás, la siembra de ese paisaje requiere cuidado, cuerpo y organización (es decir, fuerza de trabajo). Las semillas solicitan tiempo, el tiempo de la tierra que forma el paisaje de las manos. Y como éste no es abstracto, la tierra se vuelve una pregunta social. Junto con Adriana Bustos, Millán llevó adelante desde 2015 el *Plantío Rafael Barrett*, proyecto conformado por una serie de acciones (charlas, cultivos, ferias) dedicadas a la mutua fertilización de los universos del arte, la tierra y la palabra.³ En colaboración con mujeres campesinas e indígenas, se plantearon en él cuestiones referidas a la propiedad de la tierra, a la necesidad de la reforma agraria, la economía solidaria y la educación alimenticia.

Desde luego, el de Millán es un hacer implicado (hilado, sembrado) en comunidades específicas. Las voces y los saberes de las tejedoras del Paraguay, de sus colegas artistas, de las campesinas del Plantío Rafael Barrett. Habría que subrayarlo: el compost que nutre sus obras está formado por un particular carácter feminista, comunitario y materialista. Estos tres elementos son constitutivos de su trabajo y componen su ADN desde mucho antes de ser temas de agenda.

Sutras

Para esta jardinera, el paso de la pintura al bordado fue una vuelta a los saberes aprendidos de niña. Entonces, podríamos decir que el bordado más que aparecer, volvió, y con él volvió la infancia, ese lugar de origen que ya está empezado cuando llegamos a él, pero que igual seguimos buscando hacia adelante. Es a través de la práctica de la meditación que los pasos en la obra de Millán (pasos que son más bien vueltas) encuentran un modo

³ Iniciado en 2015, en la Primera Bienal Internacional de Arte de Asunción, las artistas junto con la Organización de Mujeres Campesinas e Indígenas (CONA-MURI) pusieron en marcha un cultivo de maíz y mandioca en un parque frente al Congreso de la Nación.

de recuperar ese lugar perdido. Luego de su estancia en un monasterio budista, la artista aprendió los *sutras* (un término que, proveniente del sánscrito, significa “hilos”) y volvió a ser niña. Infancia, arte y meditación son en ese punto lo mismo, en la medida en que nos hacen experimentar la respiración propia del presente, un estado de conexión. Cara a cara con lo viviente, hay que encontrar la materia y el pulso de esa respiración (por eso el ritmo al bordar se acompasa con ella, conjugando la calma y la alerta del cuerpo). Entre lianas, mosquitas, transpiración y enredaderas.

Es curioso pensarlo, pero el misterio no tiene que ver con el silencio sino con pegar lo visto sobre lo oído y alcanzar allí un saber de vibración. En el registro de una de sus expediciones al monte, Millán (s/r) anota:

La punta de la embarcación corta el agua mientras trato de mantener un ritmo con el remo. La mirada concentrada, el cuerpo más que atento, la acción del remo hacia la izquierda y derecha, mientras observo ese punto de corte (...). Ese punto.

Algo así como un fulgor.

Referencias

Dillon, Marta (20 de junio de 2003). La trama guaraní. *Suplemento Las 12, Diario Página/12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-678-2003-06-20.html>

Escobar, Ticio (12 de enero de 2003). El Paisaje encajado. Última Hora.

Kluge, Alexandre (2014). *El contexto de un jardín*. Buenos Aires: Caja Negra.

Millán, Mónica (s/r). Archivo personal de la artista.

Obras

Millán, Mónica (1995-1996). *Viaje por el río. Serie*. [Acrílicos sobre tela].

Millán, Mónica (1999). *Jardines del engaño. Serie*. [Tul, hilo, mostacillas, perlas, alambre y esmalte].

Millán, Mónica (2002). *Llueve, no para de llover* [Lápiz sobre papel]. Colección Paloma Klenik.

Millán, Mónica (2002-2012). *El vértigo de lo lento* [Tejidos de algodón hilado a mano en telar y mesa de madera]. Colección de la artista.

Millán, Mónica (2011-2012). *El nacimiento de los colores. Serie*. [Lápiz carbonilla sobre tela, bordados].

Millán, Mónica (2013-2021). *Anotaciones. Serie*. [Bordados sobre tela].



Imaginación y fulgor

Derivas fluviales en el desierto de *Las aventuras de la China Iron*

Ana Neuburger*

A partir de un conjunto de derivas críticas, estéticas y políticas que conforman los imaginarios territoriales en Argentina es posible advertir en los últimos tiempos múltiples retornos al desierto. Acaso sea por la crisis contemporánea de la forma paisaje y su tratamiento en las operaciones de fundación del espacio nacional, desierto e imaginación componen un entramado que condensa diversos problemas de la teoría y la crítica actual. En este sentido, *Las aventuras de la China Iron* (2017) de Gabriela Cabezón Cámara vuelve a imaginar el desierto, retorna a esa imagen originaria y fundacional para trazar desvíos y hacer ingresar materiales e intensidades en el espacio de la ficción.¹ Si los imaginarios geográficos que acompañaron los proyectos nacionales marcaron indudablemente la conformación del desierto como vacío (Rodríguez, 2010; Andermann, 2000),

1 Nos referimos, más que a los textos fundadores, a la operación crítica de la fundación. Sobre esta idea trabaja Sandra Contreras en *Las fundaciones de la literatura argentina* (2012), sobre la multiplicidad, pluralidad y heterogeneidad del surgimiento de la literatura argentina en tanto nacional. No un comienzo sino varios y que, una vez visibilizado el carácter o la naturaleza de las operaciones contenidas en los programas fundadores, vuelve posible pensar el comienzo *después*. Como una proyección pasada, el acto inaugural se asienta sobre una temporalidad futura que es, a la vez, pretérita. Se trata de una promesa histórica que solo sobre la base de fabular un tiempo pasado se lanza a proyectar el porvenir: “la complejísima, sofisticada y delirante reconstrucción de un origen ornado al calor de proyectos de futuro revertidos hacia el pasado” (Contreras, 2012, p. 15). La multiplicidad de comienzos organizados alrededor de la fundación nos conduce a leer escrituras en las que el archivo literario del desierto se moviliza a partir de una perspectiva que, a la luz de los debates contemporáneos, pone en relación materialidades, tiempos y espacios. Ficciones, además, en las que la escritura toma prestada otra perspectiva, ya no el sujeto soberano que se lanza a recorrer y consumir con la mirada el paisaje nacional, sino una perspectiva que se fusiona con la materialidad del desierto, agenciado con la materia que se creía inerte y muda y proyectando así otra percepción del entorno.

* Instituto de Humanidades / Universidad Nacional de Córdoba- ana.neuburger@gmail.com

como espacio *en blanco* o *desconocido* (Lois, 2018), también es cierto que hay una serie de configuraciones espaciales que se resisten a tales trazados nacionales, a partir de operaciones y procedimientos que vuelven a imaginar el territorio más allá de sus representaciones oficiales. Una vuelta al desierto para recomenzar la imaginación territorial, para sugerir que, tanto en el siglo XIX como en el siglo XXI, el desierto argentino es un espacio por inventar e imaginar y la ficción, el soporte sobre el que acontece el territorio. Es en la escritura donde reside “la posibilidad de ensayar un re-trazo, un delirio, que desvíe el curso de los acontecimientos” (Maccioni, 2020, p. 39), la posibilidad de inaugurar otro comienzo, uno que atienda precisamente a aquello que ha sido negado, borrado y ocultado: la materialidad del desierto, sus agenciamientos y el modo en que imaginación y ficción ensayan formas que descubren vínculos con la materia.

En *Las aventuras de la China Iron*, Gabriela Cabezón Cámara vuelve al espacio emblemático de la fundación argentina para narrar la historia de la China, una voz oculta y silenciada en el canon literario argentino –del poema fundacional *El gaucho Martín Fierro* (1872)–, un cuerpo omitido en la tradición de la *pampa virilizada* (De Leone, 2021). Y con ella no solo vuelve a imaginar y a construir una historia posible en los márgenes del relato nacional, otros modos posibles de existencia, sino que hace del desierto un despliegue de planos e intensidades, de fulgores y ensamblajes. Alejado de su condición el vacío, el desierto participa de una serie de transformaciones que lo vuelven un entorno vivo, un medio fluido de conexiones y variaciones múltiples, un *desierto fulgurante*. Se trata de otro comienzo en el que están presentes los sentidos arquetípicos de la fundación como marco de reconocimiento pero para, desde allí, producir un desplazamiento. Un movimiento de recomienzo y desvío, de insistencia y variación desde el cual se conforman los cimientos de un nuevo mundo. Un nuevo comienzo, radiante y luminoso.

Las aventuras de la China Iron está organizada en tres partes que corresponden a tres espacios sobre los que avanza la novela: el desierto, el fortín y tierra adentro. Quisiéramos detenernos en la primera y última parte para pensar las transformaciones del desierto y su deriva fluvial, la exploración sensible del entramado de lenguas, cuerpos, materias y el carácter móvil que adquiere el territorio a partir de la conformación de una comunidad vaporosa que construye país al ritmo caudaloso del río. En principio, el horizonte de la pampa participa de una serie de transfor-

maciones, de reparto de territorios y ordenamientos específicos en cada uno de ellos. El comienzo de la travesía presenta un desierto cubierto de polvo, luces e intensidades, que se confunde con el mar por momentos, en otros con el cielo y difumina la línea del horizonte. El fortín, en cambio, despliega la promesa de futuro y progreso del proyecto civilizatorio y modernizador, donde el espacio se delimita en busca de formas consolidadas: la estancia, la hacienda y el futuro de la fábrica. La “oda al progreso de la pampa” (Cabezón Cámara, 2017, p. 91) acentúa el carácter identitario del proyecto nacional, una narrativa en ciernes que calcula los modos de utilización futura del territorio. Hacia el final, en tierra adentro, el desierto es un paraíso. Un ensamblaje vivo que progresivamente comenzará a virar de la pampa hacia el río Paraná, descubriendo allí nuevas perspectivas y formas comunitarias, en dirección hacia una fuga deseante, hacia el afuera de la Nación y del proyecto argentino.

La novela, decíamos, tiene un comienzo radiante, teñido de las posibilidades de una vida por venir. Un nuevo nacimiento, “el segundo principio de mi vida” (Cabezón Cámara, 2017, p. 37): el de la China, quien bajo esa nominación genérica pasa a llamarse Josephine Star Iron, y el de Estreya, el cachorro que la acompaña. Luego se sumarán la inglesa Liz y el guacho Rosa. De esa vida anterior solo queda un rastro visible de traducciones. La China, en pleno redescubrir, narra desde el futuro, y mientras cuenta la vida pasada junto a Fierro –una vida ausente, limitada y sin nombre– irá tejiendo una nueva identidad de la mano de Liz, en la que el intercambio lingüístico entre ambas hará del inglés y de la cultura europea el primer mundo deseante de la China, la construcción de una nueva subjetividad y el surgimiento de una lengua múltiple llena de pasajes y conexiones, turbulenta y en movimiento. Ya no es la mujer en busca de su marido Fierro, tampoco la madre de sus hijos, ni la subordinada de la negra que la había criado y maltratado durante la infancia sino que la China se abre en este nuevo comienzo como la posibilidad luminosa y efervescente de otra vida, una que comienza a surgir a la par de la emergencia del territorio que aparece ante sus ojos: “como si me hubieran dado a luz los pastitos de flores violetas que suavizaban la ferocidad de esa pampa” (Cabezón Cámara, 2017, p. 12). Un instante pálido, dorado y fulgurante parece expresar el surgimiento de esa vida y ese espacio enlazados:

Estaba amaneciendo, la claridad se filtraba por las nubes, garuaba, y cuando empezaron a moverse los bueyes tuvimos un instante que fue pálido y dorado y destellaron las mínimas gotas de agua que se agitaban con la brisa y fueron verdes como nunca los yuyos de aquel campo y se largó a llover fuerte y todo fulguró, incluso el gris oscuro de las nubes; era el comienzo de otra vida, un augurio esplendoroso era. (Cabezón Cámara, 2017, p. 17)

La nueva vida comienza a surgir de la mano de Liz y del viaje que juntas emprenden por el desierto, una extensión impregnada de una intensidad resplandeciente que toca y recubre la materialidad de todo aquello que lo puebla. El desierto se muestra aquí como el revés del vacío y la falta: la pampa está colmada de sonidos que brotan de la tierra, de animales y tormentas, de árboles, de aromas importados que condensa la carreta en la que viajan. Ya no es la imagen detenida y cristalizada del espacio, ni la expresión de quietud y ausencia propia del paisaje moderno sino que el desierto se exhibe en movimiento, se despliega y crece en velocidades en todo aquello que brota y se extiende sobre el territorio. Como modo de disputar ese vacío, el desierto no solo convoca la presencia de indios donde la mirada fundadora construía una negatividad de sentidos en torno a la ausencia, sino que progresivamente comenzará a reparar en la propagación de una vida expandida. Además, explora otra temporalidad ya que no expone la quietud, la soledad y la inmovilidad propias de la forma paisaje, sino que el desierto se abre a las velocidades y a los ritmos, a las escalas y magnitudes de lo vivo, a lo expandido, lo desbordante y lo indeterminado. El desierto se abre como un mundo luminoso y fulgurante, y la mirada de la China se sumerge y confunde en esas luces: “Pero no, allá en la llanura que era mía, la vida es una *vida aérea* (...) No recuerdo haber experimentado antes esa inmersión en las vicisitudes de la luz. La sentía en mí, creía que yo misma era poco más que una masa inquieta de destellos” (Cabezón Cámara, 2017, p. 51).

En un primer momento, el desierto se alza como una planicie amarillada sobre la que Liz y la China se deslizan pero progresivamente comenzará a explorar otras formas. No solo la vida comienza a expandirse en la pampa, a exhibir una amplia escala de colores, tonalidades, texturas y sonidos sino que el mundo de la China comienza a extenderse y abrirse en el relato y en la lengua de Liz. El campo visual se amplía en esa nue-

va perspectiva, desde allí ellas parecen surcar el desierto; tierra y cielo se confunden, por eso la llanura por momentos parece un mar sobre el que se zambullen: “la vida nueva era eso: me sentía arrojada al agua” (Cabezón Cámara, 2017, p. 38). En otros momentos lo sobrevuelan, dando lugar a una perspectiva aérea en la que los cuerpos alzan su mirada de la tierra y se despegan de la chatura del suelo. Una *vida aérea* con “todo el cuerpo metido en el aire” (Cabezón Cámara, 2017, p. 50), como modo de inmersión en la llanura, como visión en que la confluyen en mismo grado de intensidad todo lo vivo que presenta el desierto. Una mirada que sobrevuela la pampa, revuelve el cielo con la tierra y suspende el horizonte que los divide, como el polvo que flota y se eleva sobre la superficie de la tierra. La mirada de la China se extiende y toma forma junto al espacio, se alza en una composición material de todo lo existente en el desierto.

A medida que avanzan la pampa erupciona, tiembla, se estremece en movimientos, pero además despliega y narra una historia bajo la tierra, extendiendo las dimensiones espacio-temporales del desierto. Se trata de una historia hecha de restos óseos que, en el entramado de sus capas, irá exhibiendo progresivamente un circuito productivo que siempre conduce a la muerte. Y la China comienza a comprender que también es parte de ese ciclo: “le agregábamos huesos al mundo” (Cabezón Cámara, 2017, p. 51) dice, haciendo referencia al desarrollo de un sistema en los que vivir y alimentarse precisan siempre del trabajo y de la muerte. La cuestión será qué resto y qué excedente queda de ese sistema productivo, pero además qué zonas de visibilidad ilumina una determinada administración y gestión de esas muertes.² Si en la vida junto a Fierro había una “altísima producción de cadáveres” (Cabezón Cámara, 2017, p. 52) entre los que se encontraban vacas, gauchos e indios –que servían a su vez de carroña y restos para aves de rapiña–, junto a Liz ese exceso se reduce con los métodos culinarios importados de Europa: cocinar, conservar, degustar conforman una nueva economía en la vida de la China. La primera parte de la travesía descubre en la voz de la China la construcción de una identidad europea, el pasaje de *lo crudo a lo cocido* y una expansión de las relaciones

2 Entre los mecanismos de gestión de la vida y la muerte, la administración del cuerpo animal y humano, sumado a la economía y la lógica expansiva y colonizadora de la fundación, la novela de Cabezón Cámara parece anticiparse ante un determinado ordenamiento de cuerpos que años después será leído como la administración de la muerte en el matadero. Ver Giorgi (2014) y De Mauro Rucovsky (2018).

que se traman entre geopolítica y poder. Lo cierto es que, como señala Liz, *nada viene de la nada*, descubriendo allí la lógica sacrificial de la Nación:

El [aroma] de las hebras de té, marrones casi negras, arrancaba en las montañas verdes de la India y viajaba hasta Inglaterra sin perder la humedad ni el perfume astringente que le nació a la lágrima que Buda echó por los males del mundo, males que viajan también en el té: tomamos montaña verde y lluvia y tomamos también lo que la reina toma, tomamos reina y tomamos trabajo y tomamos la espalda rota del que se agacha a cortar las hojas y la del que las carga. Gracias a los motores a vapor ya no tomamos los latigazos en las espaldas de los remeros. Pero sí la asfixia de los mineros del carbón. Y así es porque es así; todo lo que vive vive de la muerte de otro o de otra cosa. Porque nada de la nada viene, me explicó Liz: del trabajo surge todo; eso también se bebe y se come con scones. (Cabezón Cámara, 2017, p. 52)

Este sistema encontrará otro horizonte posible en el final de la novela, cuando la comunidad Iñchiñ se vuelva entorno y los desplazamientos hacia el río tomen la forma de una búsqueda y un viaje hacia una tierra sin trabajo ni muerte. Según Hélène Clastres (2007), la religión profética de la cultura tupí-guaraní construye a partir del relato mítico de la Tierra sin Mal la búsqueda incesante de un paraíso terrenal indestructible donde “la tierra produce por sí misma sus frutos y donde no hay muerte” (2007, p. 34). De allí las largas peregrinaciones que emprendieron, en las que el abandono del conjunto de ordenamientos y reglas sociales constituye la prueba y el sentido del viaje: “abandonar un pueblo o un territorio es al mismo tiempo renunciar a lo esencial de las actividades económicas, sociales y políticas que allí se anidan” (Clastres, 2007, p. 77). La comunidad Iñchiñ, salida de las entrañas de la tierra, se revelará progresivamente sin centro, hacia la conformación de una nación signada por el deseo de aquello que avanza sin destruir nada a su paso.³

3 En muchas ocasiones, la novela de Cabezón Cámara ha sido leída como reescritura de *El gaucho Martín Fierro* pero poco se ha reparado en la recuperación del mito guaraní de la Tierra sin Mal hacia el final de la novela, a partir de la emergencia de esa comunidad que migra incesante por el río Paraná. En esta dirección, es notable el trabajo que realiza Hélène Clastres al trazar una distinción entre religión y mesianismo para comprender el profetismo tupí-guaraní. Ya que allí no convergen lo político y lo religioso en la realización de un proyecto común en el

Para la China, la vida en el desierto es una *aventura de la materia*, una lógica radiante de lo existente que, aun así, descubre su carácter violento en la muerte circundante de la pampa. Y este aspecto se acrecienta y re-crudece en el ingreso al fortín, estancia donde resuenan los ecos del dispositivo biopolítico alrededor del progreso, la barbarización de los indios, la futura masa de trabajadores, la lógica extractivista y disciplinaria. Allí resuenan también las operaciones de apropiación del espacio, de un paisaje creado como vacío invariable capaz de ser delimitado y el ordenamiento específico de cuerpos en un lugar asignado. La *pampa alambrada* será el motivo, la fuga, el punto de huida de la comunidad incipiente que forman la China, Liz y Rosa, para adentrarse nuevamente en el desierto y comenzar a explorar las variaciones y el fluir de la vida y la materia. Y con ello explorar, siguiendo a Fermín Rodríguez, ese otro movimiento que presenta el espacio en la literatura: “el poder de movimientos de los nómades, la huida hacia el desierto de formas fluidas, la velocidad y la imperfección de las líneas inacabadas y en fuga” (2010, p. 17). La pampa ondulada, “como el lomo de un perro desperezándose la tierra entera” (Cabezón Cámara, 2017, p. 146) se reproduce en colores y el aire se agita, se vuelve una masa viva: como si “la tierra misma volara ya no hecha de polvo sino flores en el aire” (Cabezón Cámara, 2017, p. 147). El desierto se llena de animales en el aire, de zumbidos, pitidos y sonidos; respira: “La tierra croaba” (Cabezón Cámara, 2017, p. 144). Se produce un deslizamiento en el entorno: del alambre tensado y rígido del fortín, como delimitación geográfica, domesticación cultural y violencia del trazado territorial, hacia la ondulación de la tierra y sus vibraciones sonoras y espaciales.

El último tramo de la travesía imagina la refundación de una nueva comunidad en el desierto y explora allí un nuevo reparto de cuerpos y sonidos, de flujos y deseos, donde la materialidad está en el centro de una escena viva. La pampa se muestra ondulante en variaciones cromáticas

cual se cristalizarían el conjunto de valores tradicionales. Al contrario: “surgido de una cultura que segrega ella misma su propio cuestionamiento y donde la religión, por ser el lugar de dicha crítica, engendra la dispersión. Las migraciones hacia la Tierra sin Mal ilustran así una de las posibles salidas a la crisis –manifestada por las tendencias inconciliables de lo religioso y lo político– de las sociedades tupí-guaraníes: la auto-destrucción de estas sociedades” (Clastres, 2007, p. 80). Además, destacamos el trabajo de Mario Castells (2022) en torno a la cultura guaraní y especialmente al seminario “Sustrato de la lengua y cultura guaraní en tres novelas argentinas actuales” dictado en abril de 2023.

y luces, muta e intercambia sus formas y el paisaje se transforma en un entramado de interacciones múltiples. Se trata de una comunidad que multiplica sus formas y alianzas, que desafía las lógicas del territorio, desplazándose imperceptiblemente y trastocando las relaciones en el espacio: la tierra se volverá un medio fluvial.

Para la China la comunidad es, al comienzo de la travesía, un sentimiento de lazo con el mundo. Luego de la estadía en el fortín es un entramado, un tejido vivo y orgánico que conecta las partes de ese pequeño mundo andante, la carreta. Pero a partir del encuentro con los indios, la comunidad *es* el desierto. Un paraíso, un bosque, una isla, esas son las formas que toma y explora el desierto hacia el final de la novela: multiplicidad de sonidos, aromas, cuerpos y lenguas entrelazadas. Las perspectivas se multiplican, ya que el encuentro con los indios se da primeramente como un tiempo que se abre al reconocimiento. Un cruce de miradas y distancias, un momento de ser vistos sin ver, de mirar sin verse, que finaliza en una unión: “terminamos fundidos con esos indios que parecían hechos de puro resplandor” (Cabezón Cámara, 2017, p. 151). El encuentro con los indios marca el inicio de una singular interacción en la que las perspectivas se intercambian, las posiciones y puntos de vistas se multiplican, las relaciones se desjerarquizan y las formas propias de lo humano comienza a diluirse:

Nadie habló por un rato, hasta que Kaukalitrán hizo un gesto que parecía abarcar la laguna entera, los otros dos empezaron a reírse y los flamencos se elevaron como una sola mancha rosa hacia el cielo celeste, dejando al descubierto el agua que no sabía de qué color ser con tanto movimiento. A mi la indecisión de la laguna me hizo gracia, primero tímidamente y enseguida a las carcajadas: no sabe Kutral-Có de qué color ser, está viva, la laguna es un animal, mirá Estreya la hermana laguna indecisa, llamaba a mi perrito, mirá Kaukalitrán cómo tiene metido el sol mi Estreya, mirá Liz qué hermosa puma es Kaukalitrán, mirá cómo corro sobre mis dos patas de ñandú, mirá cómo no me alcanza nadie, Rosa, ni vos con los rayos de tus potros, mirá puma cómo te corro, Kauka, vení, me quiero bañar. (Cabezón Cámara, 2017, p. 152-153)

La China experimenta el devenir de una diversidad de formas, atravesando barreras corporales, donde todo se distiende y parece fluido. Su

cuerpo explora y manifiesta múltiples figuraciones de ese devenir. “Me dio risa mi nueva perspectiva” (Cabezón Cámara, 2017, p. 153) dice la China, ya Tararira, laguna, tigresa, pero no haciendo referencia a un modo de representación de aquellas formas que adopta. Como señala Viveiros de Castro, una perspectiva no es una representación sino que “el punto de vista está en el cuerpo” (2010, p. 55). No se trata de una anatomía sino de una *morfología corporal* (Viveiros de Castro, 2010) de aquellos efectos que singularizan cada especie de cuerpo, modos de ser, afectos y capacidades. La china *ve* con el cuerpo. Aquello que, en el encuentro con los indios, había dado lugar a un régimen de visualidad específico, una serie de relaciones, distancias y reconocimientos diferidos, ahora interviene enteramente el cuerpo. En la laguna –una laguna que tiene un cuerpo animal– la China descubre el modo en que todo organismo construye su mundo circundante y elabora una relación específica e íntima con su medio. También es la escritura la que toma prestada otra perspectiva, la que se filtra en la materialidad de lo viviente del desierto. En una misma dirección, Franca Maccioni señala, a propósito del cambio de perspectiva en la escritura, que se trata de “aquello que refulge en la torsión sensible que acontece entre heterogéneos, en ese punto justo de tacto y contacto en el que las conexiones entre la materia, los cuerpos y el lenguaje tienen sentido por sí mismas” (2021, p. 42).

Un entorno, parece decir la China, que la atraviesa y articula en sus encadenamientos. Allí surge una relación que impugna la separación entre *humanidad* y *ambiente*, o aquella que presentaba el paisaje en la naturaleza como fondo estable, para, en su lugar, enlazar e imaginar otro mundo posible. Uno en el que la China y la comunidad que forja en el desierto exploran la capacidad intrínseca de ser otra cosa. Las fronteras que separaban cuerpos humanos de animales, pero que separaban también cuerpos de entorno, se vuelven porosas e inestables. El entorno vivo que presenta el desierto de la novela desestabiliza y suspende las relaciones modernas entre cultura y naturaleza para convocar no solo las fuerzas y plasticidades que atraviesan y dan forma al desierto, la *vida infinita* que anida allí, sino también el conjunto de relaciones que traman territorio e identidad. Si el espacio se muestra móvil, lugar en el que todo se distiende y parece fluido, la identidad y el cuerpo acompañan también ese movimiento:

cuando abracé a Kaukalitrán me hundí todavía más en el bosque que había resultado ser Tierra Adentro. En el verano me hundí. En las moras que colgaban de los árboles rojas y llenas de sí. En los hongos que crecían a la sombra de los árboles. En cada árbol me hundí. Y supe de la volubilidad de mi corazón, de la cantidad de apetitos que podía tener mi cuerpo: quise ser la mora y la boca que mordía la mora. (Cabezón Cámara, 2017, p. 151)

A lo largo de la novela, la China atraviesa un proceso de múltiples transformaciones subjetivas, un proceso que va desde un nuevo bautismo bajo el nombre de Josephine Star Iron, *lady* cuando se mira por primera vez al espejo, un joven muchacho, “young gentleman” (Cabezón Cámara, 2017, p. 99) cuando corta su larga trenza y viste bombachas de gauchó, una Tararira luego de sumergirse en la laguna, hacia el final un puma, un sapo, una china *flamenca* envuelta en plumas. Una metamorfosis corporal y subjetiva que se enlaza de modo afectivo al entorno. Y una identidad que, en la China, se revela como naturaleza, variable y explosiva en sus transformaciones. Hacia el final, la novela parece explorar aquello que Andermann nombra como “el trance de unos cuerpos y entornos al cortarse las amarras que, hasta entonces, habían mantenido en su lugar al mundo” (2018, p. 21). La posibilidad de una vida nueva para la China no concibe al mundo como *res extensa* a disposición de un sujeto que se afirma en su distinción frente a él. Distinción que resultó fundante en la modernidad, aquella que propuso una naturaleza objetivada y exterior a la cultura, aquí aparece deliberadamente inespecífica e indeterminada. No hay naturaleza entrevista y retratada, sino una retirada del paisaje y de sus modos de captura y ordenamiento: la experimentación de un entorno vivo en continua transformación.

El ingreso a tierra adentro marca una inflexión en el espacio en el que la vida se expande y exhibe otros ordenamientos posibles, en los que se intenta imaginar nuevas zonas de encuentro por fuera de los límites de la Nación. Si el desierto explora, en la conformación de una comunidad orgánica, el afuera posible de los límites la Nación, una tierra que se expande al ritmo de nuevos saberes y nuevas formas de parentesco, este punto se acrecienta al hacer del territorio un espacio móvil: una isla. La China, junto a indios, gauchos, gringos desertores, cautivas, inglesas, científicos, perros, vacas, agua, viento, conforma una nueva comunidad en la que se desmontan los proyectos nacionales en el revés posible de una fuga de-

seante y utópica. Pero tal fuga remueve el fondo mítico desplazándolo: se trata, antes bien, de una búsqueda, un viaje, desplazamiento incesante hacia la Tierra Sin Mal. Y es por esto que el desierto se vuelve un paraíso terrenal. La comunidad Iñchiñ, como deciden llamarse, comienza a trasladarse por el río Paraná: “La decisión se fue tomando: hacernos del agua fue” (Cabezón Cámara, 2017, pp. 171). De las tierras desérticas hacia las *tierras bajas* (Silvestri, 2021), Cabezón Cámara traza otro comienzo en el relato mítico fundacional, un comienzo radiante y una deriva fluvial del territorio. Ya que comienzan a dibujarse los contornos de un país que se mueve como el agua, que flota incesante en pequeñas islas, “un pueblo mariner” (Cabezón Cámara, 2017, p. 172) hecho de agua y barro, haciendo sitio “ahí donde la pampa se ahoga” (Cabezón Cámara, 2017, p. 174).

Comienzan a surgir los trazos de un territorio nómada y fluvial, del cual siempre subyace la amenaza y el peligro. Ya que ante la advertencia del avance civilizatorio la comunidad Iñchiñ decide expandir los límites del desierto e irse. Si la comunidad de excluidos reúne a aquellos retazos sociales que quedaron apartados y fuera del plan nacional, es a partir de la fiesta y la amenaza que comienzan a ser un pueblo nómada: “migramos para no estar nunca en el lugar en el que esperan que estemos” (Cabezón Cámara, 2017, p. 185). La aparición del río Paraná en el final de la novela se conecta indudablemente al desierto, a la producción del vacío para asentar las bases de la Nación por venir y al imaginario territorial de la fundación. Si el desierto además de ser delimitado, narrado, medido y calculado, fue en primer lugar imaginado e inventado, el Delta del Paraná experimentó una serie de operaciones similares. Tanto el desierto como el río constituyen topografías fundacionales en el imaginario nacional argentino. La Nación comienza a delimitarse no solo en el ordenamiento del vacío que convoca el desierto, sino en la invención de los márgenes fluviales, y ambos se encuentran reunidos bajo una operación común de ocultamiento: la ausencia de historia, o mejor, el surgimiento repentino de una naturaleza no-histórica para construir el mito fundacional, para con ello hacer emerger la imagen de un espacio natural y fabular así el comienzo de la historia. Tanto en el desierto como el río argentinos se repite el mismo gesto sobre el que insistieron los relatos fundadores de comienzos del siglo XIX, un gesto en el que se busca constatar la imagen del comienzo y el vacío, del grado cero sobre el que se vuelve posible el pasaje del origen mítico al presente político (cfr. Maccioni, 2021).

En el pasaje del desierto hacia el río comienza a tomar forma una comunidad nómada y un nuevo lazo identitario que hace sitio justamente desplazándose al ritmo caudaloso del río: “un pueblo entero avanzando en silencio sobre los ríos limpios (...) en el cuerpo del Paraná” (Cabezón Cámara, 2017, p. 184). Este desplazamiento constituye un pliegue en el territorio y en el proyecto nacional. Se traza como un horizonte posible, una promesa y un porvenir hacia un territorio-paraiso que, antes que un más allá de la muerte, es dado a conquistar sin morir, recorriendo sigilosamente el espacio. No se trata de una comunidad como retorno a una idea de naturaleza originaria y prístina sino de una relación simultáneamente estética, política y afectiva, vuelta entorno. Una deriva inquietante en la que, como subraya Silvestri, “materias y seres en viaje constante desde lugares remotos, transformados hasta hacerse irreconocibles, pero potentes en una activa y silenciosa acción” (2021, p. 40). Una comunidad que se revela sin centro ni división de trabajo asignada, que se quiere *leve* (Cabezón Cámara, 2017, p. 171) y avanza sin destruir nada a su paso. Desde ese fondo mítico guaraní, la comunidad deriva en la apertura de un mundo sensible signado por la retirada de la ley y el trabajo hacia una tierra que produce en abundancia por sí misma. Como escribe Clastres, la vida social en la comunidad se ve profundamente perturbada: “inaugurar la marcha hacia la Tierra sin Mal no es solamente ponerse a recorrer el espacio hasta alcanzar el supuesto lugar de la tierra prometida; es, más aún, querer despojarse del peso demasiado humano de la colectividad” (2007, p. 77). De allí que, en la novela de Cabezón Cámara, el andar y tomar forma de la comunidad Iñchiñ sea cuidado y ligero, casi imperceptible:

Imagínense un pueblo que se esfuma, un pueblo del que pueden ver los colores y las casas y los perros y los vestidos y las vacas y los caballos y se va desvaneciendo como un fantasma: pierden definición sus contornos, brillos sus colores, se funde todo con la nube blanca. Así viajamos. (Cabezón Cámara, 2017, p. 185)

La pampa vira hacia el litoral, su horizonte se expande y en ese movimiento difumina sus contornos, se vuelve ligera y tenue. Como *una nube blanca*, la comunidad se revela como una imagen difusa y en ella explora otras zonas de la visualidad. Cabezón Cámara imagina una comunidad hecha entorno, un país barroso y fluvial, móvil como una isla que no solo

se traslada y migra, sino que se camufla y se desvanece en una fluencia espacial. Se disipa y se escurre, pero no desaparece, al contrario, permanece en estado de suspensión, como la niebla que se condensa y toma forma en el aire: una comunidad vaporosa y fantasmal.

Referencias

- Andermann, Jens (2000). *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Andermann, Jens (2018). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- Cabezón Cámara, Gabriela (2017). *Las aventuras de la China Iron*. Buenos Aires: Random House.
- Castells, Mario (2022). La narrativa de expresión guaraní y el nacionalismo paraguayo. *Boca de sapo*, (33), 62-75. https://issuu.com/bocadesapo/docs/_33_boca_de_sapo
- Clastres, Hélène (2007). *La tierra sin mal. El profetismo tupí-guaraní*. Buenos Aires: Ediciones Del Sol.
- Contreras, Sandra (2012). Las fundaciones de la literatura argentina. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (743), 11-24.
- De Leone, Lucía (2021). Vuelos erráticos sobre una pampa migrante. *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara. *Chuy*. 8(10), 64-78. <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/chuy/article/view/1097>
- De Mauro Rucovsky, Martín (2018). La vaca que nos mira: vida precaria y ficción. *Revista Chilena de Literatura*, (97), 175-197. <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/49094>
- Giorgi, Gabriel (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

- Lois, Carla (2018). *Terrae incognitae. Modos de pensar y mapear geografías desconocidas*. Buenos Aires: Eudeba.
- Maccioni, Franca (2020). Unos dedos ensayándose más allá del asir: Aproximaciones a *El Guauguay* de Juan L. Ortíz. *Landa*, 8(2), 224-234. <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/209093/13-%20Unos%20dedos%20ensay%c3%a1ndose%20m%c3%a1s%20all%c3%a1%20del%20asir.%20Aproximaciones%20a%20El%20Guauguay%20de%20Juan%20L.%20Ortiz-%20por%20Franca%20Maccioni.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Maccioni, Franca (2021). De países otros: (re) invenciones poéticas del territorio. *Alea. Estudos Neolatinos*, 23(1), 34-46. <https://revistas.ufrj.br/index.php/alea/article/view/47568>
- Rodríguez, Fermín (2010). *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Viveiros de Castro, Eduardo (2010). *Metafísicas cambales: líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires: Katz.
- Silvestri, Graciela (2021). *Las tierras desubicadas. Paisajes y culturas en la Sudamérica fluvial*. Entre Ríos: Eduner.



Las proyecciones de *Delight Lab* y Gabriel Orge.

Modos de afectación del arte contemporáneo
desde la materialidad de la luz

Paula La Rocca*

Entre los rituales cotidianos el que me despertaba mayor entusiasmo consistía en regular la entrada de luz según las horas del día. Como si fuera el diafragma de una cámara fotográfica, desplazaba los toldos que, a modo de fuelles, se situaban paralelos al techo y permitían controlar la luminosidad del salón. Confinados a un encierro obligado para no molestar a los adultos, las siestas de la infancia parecían eternas.

Gabriel Orge, *Latir y revelar*

El brillo de las ampolletas era tan potente que hizo desaparecer las sombras de la plaza.

Nona Fernández, *Chilean Electric*

Hay una desconfianza en la teoría crítica actual sobre la capacidad del discurso para componer un diagnóstico de mundo que modifique algo del estado de cosas. Se afirma que hay muy buenas y ajustadas apreciaciones sobre la cultura y, en ese sentido, potentes articulaciones discursivas, pero no deja de señalarse que aquellas no terminan de decantar en un proceso de transformación de lo real. Por el contrario, según sostienen Bruno Latour (2004), Jeane Bennett (2022) o Joanna Zylinka (2023) hay ciertas formas de construcción de conocimiento que *performan*, en el sentido de Austin, instancias de lo real, pero ellas apenas si se articulan en el lenguaje. En *Materia Vibrante* Bennet agrega a esto una salvedad. Sostiene que no es posible conseguir redistribución de la riqueza, cumplimiento, ampliación de derechos o una economía ecológica sin disposiciones, estados de ánimo y ensamblajes culturales hospitalarios a esas transformaciones (2022, p. 16). En ese sentido, advierte la necesidad de propuestas teóricas tendientes a desafiar el reparto actual de lo sensible.

*Instituto de Humanidades / Universidad Nacional de Córdoba - paularocca@mi.unc.edu.ar

Insiste, entonces, en la tarea de construir teóricamente una reflexión sobre la fuerza de las cosas y la vitalidad de la materia. La *pista* materialista que sigue la autora entra en consonancia con una filosofía vital de modelo spinozista que se aleja de la hermenéutica de la sospecha, pues comprende que las operaciones de denuncia, en cuanto motivo central de la tarea crítica, suscita la pérdida de su fuerza resolutive. Desde allí promueve una crítica de formulaciones positivas, desde una materialidad descentrada de lo humano y atenta a la agencia de las cosas. Ese es el motivo por el cual advierte sobre la habilidad de las cosas inanimadas para producir *efectos dramáticos y sutiles* (2022, p. 41).

Así, en tanto cuestionamiento del orden instituido, en sentido de la pérdida de eficacia de la crítica, el *giro material* recupera un problema que Walter Benjamin señalaba en los años treinta en la conferencia conocida como “El autor como productor” (2019 [1934]) y cuyo motivo cristaliza en la pregunta por cómo se ubica una obra en las condiciones de producción de su época (según la famosa expresión por *cómo la obra está en ellas*). El deslizamiento que aparece en el texto transforma el problema de la pertenencia de la obra a una determinada tendencia política, hacia la pregunta por los modos como la crítica se encuentra emplazada en las ficciones de su tiempo. En ese sentido, hay una solicitud por recuperar esa tarea en cuanto praxis afirmativa, esto es, se reconoce la urgencia de recobrar los lazos que la crítica tiende con su actualidad desde el gesto de inventar una imagen de acogida y así componer escenas de resistencia.

Cuando Andrea Soto Calderón (2023) recupera la tradición filosófica de la resistencia, se pregunta, en sentido didi-hubermaniano, si es posible orientarnos en la imagen. Vuelve a interesarse por el relato que construyen y atiende a los modos que tienen de trabajar con lo huidizo, es decir, con aquello que impide que podamos fijar de una sola vez el sentido en ellas o recuperar aquello que escapa -por la potencia de su estructura móvil- a las expectativas del régimen visual hegemónico. Puede verse, entonces, que la filósofa busca otros flujos de circulación de lo sensible y, con ello, configura una zona problemática: realza la importancia de esta resistencia de la imagen en sentido de una *imaginación material*.

Este conjunto de conceptos se enlazan con facilidad en la obra de Soto Calderón. Para acercarlos habrá que recordar la apuesta de la autora de “quedarse en la materialidad de las cosas” (2023, p. 93). En efecto, recordemos, en su libro de 2022, la filósofa afirma que la imaginación depende del

instante mismo de su desenvolvimiento. Según propone, la imaginación se conoce y se realiza como tal en el momento de su aparición sensible. Por eso, la resistencia de la imagen produce transformaciones al agenciarse con las cosas del mundo. Es decir, antes que ser pura oposición al discurrir de lo dado, la resistencia que describe Soto Calderón procede por contagio. Ocurre como algo que se expande ocupando el lugar de otra cosa y, así, abre la posibilidad de alterar un sistema de relaciones. Más allá del simple movimiento de oposición, esta resistencia es acaso el lugar de una brecha donde la tensión de lo que cede y lo que no cede aparece “desfigurando un sentido común saturado” (2023, p. 60). A esa transformación de la inercia corresponde su carácter.

Con esa matriz Soto Calderón se desmarca de los imperativos de señalar un camino programático para los proyectos estéticos. Según explica, si la crítica se ejercita en la praxis del desvío, con ello puede acercarse al presente esquivando ciertos afectos propios del neoliberalismo, especialmente el de juzgar, pero también la pasión de explicar aquello que debe hacerse. Dice:

considero importantes seguir las líneas de ciertos hilos que persisten con fuerza en las configuraciones de cómo ejercemos la crítica, si lo que queremos es activar sus desvíos y pensar cuáles podrían ser sus sentidos actuales como potencia de creación y como fuerza de intervención. (Soto Calderón, 2020, p. 24)

Y aclara:

en este caso, no se trata de ubicar una falta de voluntad que habría que potenciar [...] no se trata de una potencia transparente, tampoco de una que viene de una conciencia específica, sino de una potencia porosa, arraigada en una experiencia herida. (Soto Calderón, 2020, p. 24)

Así, el desvío, una de las nociones aledañas al campo semántico de la invención, en el sentido del método, puede producir un despertar teórico-crítico.

En su análisis Soto Calderón recupera la episteme foucaultiana. Pienso la resistencia, en cuanto concepto filosófico y fuerza de intervención, asociada a la potencia de la imagen. Para recorrer su argumento es impor-

tante recordar el elogio a Foucault de Judith Butler (2002), en donde señalaba el carácter amenazador de los reguladores de la praxis. Butler llama *impulsos burocráticos*, siguiendo la proposición de Theodor Adorno, a los juicios mecánicos de la crítica que trabajan sobre una matriz cristalizada (una vez y otra repitiendo el mismo esquema lógico del develamiento de una verdad oculta). La mecánica del juicio es una trampa que estará siempre tendida, dice Butler, que no haría más que alejar la incumbencia de la teoría sobre los procesos culturales y, en efecto, la vía de restitución es por la praxis afirmativa.

Esta tarea, que ha formado diferentes posiciones de la tradición, es también el lugar de la interrupción en la crítica benjaminiana: el ejercicio situado, con un sentido de emplazamiento y conciencia de la distancia entre la cultura y la operación estética, la cual produce una rajadura hacia el saber escenificado en la disposición del montaje. Puesto que la fractura es el insumo compositivo ejemplar, en ella la denuncia se subsume a la tarea de mostrar y componer un elemento inaudito. Así, con Benjamin la tarea de la crítica se acerca a una idea de ficción, pues, desde la perspectiva benjaminiana de la teoría crítica, la tarea no se restringe tampoco ya a la denuncia, sino que comienza a comportarse como una fuerza material de creación. De allí que la crítica haga suya la inespecificidad de los objetos artísticos, aprovechando las variedades de relación entre los disponibles estéticos.

A esta escena Jacques Rancière añade la importancia de la apertura al conflicto, el lugar donde anida el borde filosófico en que la exposición del malestar corre el riesgo de perpetuarse en su propia continuidad dialéctica. En “Las desventuras del pensamiento crítico” (2010) el autor cuenta una serie de peripecias. En ellas la denuncia de la crítica se define bajo la lógica del *desencanto*. Así, sobre una ilusión otrora impuesta como realidad, la denuncia habría tomado vez tras vez la misma forma violenta: avergonzar al intelecto sobre su incapacidad para desentrañar el desarrollo de procesos de construcción social. Según el autor, este es el truco o la trampa retórica con la cual la escuela de la sospecha habría conseguido concertar actualidad. Pero si antaño podía denunciarse la realidad escondida detrás de las apariencias, sin embargo hoy no tenemos “ninguna realidad sólida [...] ni ningún sombrío reverso que oponer al triunfo de la sociedad de consumo” (Rancière, 2010, p. 29). Así, sugiere Rancière, tal mecanismo de develamiento podría haber enfrentado su propio límite:

Pero algo, es verdad, ha cambiado. Todavía ayer esos procedimientos se proponían suscitar formas de conciencia y energías encaminadas a un proceso de emancipación. Ahora están ya sea enteramente desconectadas de ese horizonte de emancipación, o bien claramente vueltas contra su sueño. (Rancière, 2010, p. 36)

En este sentido, el agotamiento de la tarea ha determinado la necesidad de una reconfiguración, en lo que refiere a los motivos para la exposición teórica.

El texto citado de Rancière muestra una reversibilidad del abordaje de la crítica cultural. Sitúa de un lado aquello que llama el *furor de la derecha poscrítica* cuya reflexión sobre la mercancía es a la vez una crítica de la democracia (2010, pp. 37-44); y por otro, ubica la *melancolía de izquierdas* complacida en develar cada nuevo juego del mercado global sobre las prácticas autónomas. Según el autor, ambos movimientos son parte de un mismo suelo que puede remontarse al análisis contrarrevolucionario francés del siglo XIX. En él, la relación interpretativa entre democracia, mercado y terror coincide con el análisis marxista de los atributos del individuo de la burguesía. Como consecuencia, Rancière impugna el sentido etimológico de la emancipación, al que define como la salida de un estado de minoridad vinculado a la recuperación de un lazo social perdido. Sobre esa relación, dice:

La comunidad armoniosamente tejida que conforma el objeto de esas nostalgias es aquella en la que cada uno está en su sitio, en su clase, ocupado en la función que le corresponde (...) la comunidad platónica en la que los artesanos deben permanecer en su sitio porque el trabajo no espera. (2010, p. 46)

A esa relación armoniosa la llama *división policial de lo sensible* y de allí que Rancière reclame un cambio de trayectoria de la teoría hacia la socialización de las herramientas del disenso. Este trabajo propone pensar, entre la resistencia y la emancipación, modos de afectación del arte contemporáneo por la materialidad de la luz.

La performatividad de lo traslúcido

Quisiera avanzar sobre un interrogante que tiende hacia lo simple. Lo recupero de los argumentos de Andrea Soto Calderón (2020): ¿Cómo pensar una crítica que pueda crear escenas? Esta pregunta preña por su simpleza y por eso mismo se vuelve probable que tenga respuestas. Para indagar la performatividad de una praxis crítica, el texto recorrerá dos propuestas estéticas conectadas por la materialidad de la luz. La primera corresponde a las intervenciones del colectivo chileno de acción lumínica Delight Lab y la segunda, a un conjunto de proyecciones del fotógrafo argentino Gerardo Orge ficcionadas en su libro *Latir y revelar* (2023). Con ellas me propongo explorar si es posible desde la sensibilidad de la luz, desde la saturación contemporánea de la luz, levantar otras memorias. Ensayar posibles respuestas exige revisar las operaciones estéticas que habitan las imágenes, aquellas que, tanto como se acercan al pensamiento político, ensayan complicidades en los procedimientos de representación. Para comenzar, habrá que mostrar, entonces, que estas imágenes están relacionadas a la práctica del señalamiento, una técnica y una praxis de apropiación del espacio público, cercana a la performance y al activismo artístico, cuyo antecedente es el arte en las calles. En Argentina esta relación ha sido vinculada a figuras de la vanguardia conceptual, entre ellos Alberto Greco, Edgardo Vigo, Oscar Masotta y, en Chile, fundamentalmente a la posvanguardia de la Escena de Avanzada. Estos antecedentes son importantes para pensar las prácticas en espacio público del arte contemporáneo argentino-chileno, que han sido estudiadas por investigadoras contemporáneas como Nelly Richard, Ana Longoni o Fernando Davis.

Las proyecciones del colectivo Delight Lab se desarrollan en territorios amenazados en su soberanía. En el último tiempo, estas imágenes estuvieron vinculadas a la revuelta, a la instalación de una central hidroeléctrica en territorio sagrado selk'nam, y al conflicto por las salmoneras en el sur del país. De estas escenas se conserva registro fotográfico, también algunas anotaciones sobre la biografía de quienes las protagonizan y la ubicación geográfica de estos territorios litigados. Cada evento se ocupó de la proyección de figuras sobre una superficie relativamente fija (que pudo ser piedra, bosque, agua o cemento) y la función de la luz fue extender ese conjunto de formas hacia una visibilidad de gran escala. En todos los casos, las figuras se trabajan con mapping. Algunas son fragmentos

de rostros, otras cuerpos animales, humanos o también cuerpos míticos, como en el caso de aquellas que integran el proyecto titulado *Gneko. Espíritu del agua* (2019) o *Relatos de luz* (2019). En otros, se proyectaron consignas. Pueden citarse las frases “DIGNIDAD” (19/10/2019), “DIGNIDAD!!” (20/10/2019), “NO ESTAMOS EN GUERRA” (21/10/2019), “¿Dónde está la RAZÓN?” (22/10/2019), “QUE SUS ROSTROS CUBRAN EL HORIZONTE” (23/10/2019), “DEMOCRACIA?” (24/10/2019), “POR UN NUEVO PAÍS” (25/10/2019), que cubrieron la torre de servicios telefónicos durante siete noches consecutivas en Santiago de Chile durante los días del toque de queda del mes de octubre de ese año.

Las imágenes citadas surgieron al calor de la crisis instalada por el avance neoliberal, la represión y la amenaza a los territorios, pero muestran no solamente una denuncia sobre el estado de cosas, sino que proponen una sensibilidad construida desde el emplazamiento de la instalación y mediante el recurso técnico. Sea en las noches del estallido o para las intervenciones en el sur, la dimensión traslúcida de la proyección, su transparencia, otorgó a las imágenes un carácter asociado al recuerdo o al sueño. Esta es una cualidad que se produce como una consecuencia de lo liviano del material, si cabe esa expresión respecto de la proyección lumínica, y a lo efímero de intervención, porque su duración es de apenas unas horas. Así, las figuras retienen algo latente, aquello que aparece (aquí podría decir: que *reaparece*, si consideramos la recuperación de imágenes ancestrales en el primer grupo) pero que rápido vuelve a sumergirse en una sensibilidad cotidiana. El resultado es la imagen de alta resolución, siempre en tránsito de apagarse.



Imagen 1. Abuela proyectada en Río Baker.
Ngen Ko, Espíritus del Agua. Web del artista.

Quisiera retornar una vez más sobre el lugar que ocupa la noción de “imaginación material” en el último libro de Soto Calderón (2022), un texto que gira en torno de ese concepto y recoge la instancia performativa de la imagen. Para ello habrá que reconocer, en el tránsito entre dos de los últimos libros de la autora (2020; 2022), un traslado que va de la centralidad del concepto de imagen hacia el de imaginación y que puede verse desde la elección misma de los títulos de estas publicaciones. Con ese movimiento, Soto Calderón (2022) propone expandir el término *imaginación* hacia lo que llama su *fuera formadora*. Según se explica, tal como vimos, esa fuerza no preexiste a las prácticas, sino que se constituye en el trayecto de su desenvolvimiento. En ese sentido, la crítica de la imagen se asume, en la actualidad, involucrada en el territorio del hacer.

Las proyecciones que nos ocupan componen un territorio de experimentación. Con cierta modestia, inauguran campos de relaciones y muestran, desde el esquema de su actuación, una política escénica construida para modificar algo del orden de lo posible. En cuanto instituyen relaciones inéditas, intervienen el terreno de la subjetividad, pero también apelan al terreno de la imagen técnica hegemónica. Es decir, el modo como las imágenes acompañan la formación de subjetividad tiene que ver con la formación de la arquitectura de la realidad. Cada escena lumínica comporta la aparición de una ficción arrojada al terreno extenso de las prácticas vitales.

Las imágenes del colectivo lumínico Delight Lab establecen un vínculo con el territorio comprometido, para los casos que vimos, el de la revuelta, el territorio ancestral indígena o el mar. Los artistas instituyen la posibilidad efectiva de aparición de una señal de luz sobre un soporte más o menos firme, que puede ser el agua, un edificio, un bosque. Con esa matriz se reconocen algunos personajes: un puma, el conjunto de las mujeres selk'nam, las consignas ensamblarias, un rostro indígena, una canoa. Todas con el mismo estatuto, ellas son parte de un ecosistema en resistencia. Es decir, forman un conjunto de alianzas que exponen trozos de mundo para conquistar una legibilidad compartida.¹ Con ello, las expresiones configuradas desde la luz reivindican la capacidad agencial desde una dinámica estructural del fragmento. Las condiciones de esta dinámica pueden comprenderse a la manera benjaminiana por vía del montaje, según

¹ Nótese la referencia al fragmento del Konvolut N del *Libro de los pasajes*, que cito aquí en extenso: “Lo que distingue a las imágenes de las «esencias» de la fenomenología es su índice histórico. (Heidegger busca en vano salvar la historia para la fenomenología de un modo abstracto, mediante la «historicidad».) Estas imágenes se han de deslindar por completo de las categorías de las «ciencias del espíritu», tales como el hábito, el estilo, etc. Pues el índice histórico de las imágenes no solo dice a qué tiempo determinado pertenecen, dice sobre todo que solo en un tiempo determinado alcanzan legibilidad. Y ciertamente, este «alcanzar legibilidad» constituye un punto crítico determinado del movimiento en su interior. Todo presente está determinado por aquellas imágenes que que le son sincrónicas: Todo ahora es el ahora de una determinada cognoscibilidad. En él la verdad está cargada de tiempo hasta estallar” (Benjamin, 2016, p. 465). La referencia permitirá construir la idea de “dinámica del fragmento” que aparece a continuación, en cuanto pertenece al mismo universo de significados. Según espero argumentar, esa dinámica configura el movimiento en que las imágenes traban una relación de pertenencia (aunque no de necesidad) y con ello aseguran la expresión de su carácter.

las consideraciones del autor a propósito de las vanguardias y sus ensayos sobre Brecht, o también en la perspectiva de Jane Bennett respecto de los ensamblajes y la agencia material, en aquello que la autora recupera de las proposiciones de Deleuze y Guattari: como colaboración entre agencias humanas y no humanas. Soto Calderón también refiere a este problema, afirma que las imágenes no están sujetas a lo que representan, ni tampoco rinden cuentas sobre lo real, sino que están más bien comprometidas “con los tejidos de lo real que son capaces de construir” (2022, p. 64). En la perspectiva de estos autores este trabajo define la citada dinámica del fragmento.

Con ello, es inescapable, sin embargo, retornar sobre el *malestar* que inauguraba esta exposición, otro nombre para el agotamiento que parece recorrer el campo del arte ante la necesidad de contribuir a las transformaciones de la existencia colectiva. Así, el malestar asoma en la posibilidad de que la resistencia de la imagen no sea suficiente para afrontar la velocidad de construcción de la escena hegemónica (o *reproductiva*) que actúa a veces con “pretendidos gestos de revuelta” (Rancière 2010, p. 34) o participa de una sensibilidad ligada a formas conservadoras. Así, la saturación de la luz indica en la imagen contemporánea el sitio donde se emplaza la historia, un lugar de producción del común (Negri y Hardt, 2011). Buscaré, en ese sentido, avanzar sobre una última escena lumínica que corresponde a la poética de Gabriel Orge. Una imagen que vuelve sobre la relación entre arte y rememoración.

En los relatos que componen su primer libro Orge cita un conjunto de recuerdos que acompañaron a lo largo de los años las escenas de sus proyecciones. El conjunto general se reúne bajo el nombre *Apareciendo* y tiene anécdotas como esta:

el almacenero nos facilita la electricidad, otro vecino ofrece su colaboración. Llegan la hermana y la prima de Carmen Gloria, retumban mis latidos. Se acercan algunos jóvenes, militantes barriales que se enteraron a través de familiares. Se van ubicando en la pared opuesta sobre la vereda de enfrente, al costado del proyector. En silencio observamos que la imagen proyectada se torna cada vez más luminosa a medida que cae la tarde. (2023, p. 80)

El relato revive una de las tantas escenas de trabajo de Orge, donde a la vez que monta el espacio de exposición en simultáneo conoce la historia de las personas involucradas en ellas. Orge recoge y despliega, como investigador y como aficionado, los materiales con los que trabaja. Su método sostiene una temporalidad extraña, parece apresurarse a mostrar lo que encuentra, pero paradójicamente puede demorarse ante el menor detalle. El suyo es un tiempo doble, de premura y detención. Cada una de las escenas que narra en el libro está atravesada por ese doble tempo. Sigue:

esa litúrgica y silenciosa espera es interrumpida por el rumor vibrante de una sirena. El muro se tiñe de luz rojiza y, como si fuera una ironía del destino, un camión de bomberos atraviesa a toda velocidad el pasaje. Relampagueante aparece el rostro de Rodrigo sobre la carrocería de la autobomba (Orge, 2023, p. 81).

De estas escenas habrá que recoger dos cuestiones. La primera tiene que ver con el presente pos-utópico del arte que augurara Rancière (2016, p. 28), cuya salida es por los modos de crear lazos. Esta actitud reivindicativa de lo que efectivamente acontece pone en pie de igualdad la fuerza de la materia, las responsabilidades institucionales y la disposición de los cuerpos. Con estos gestos, desde el dispositivo de luz las imágenes *recobran* un pueblo político. La luz sostiene una sensibilidad, recrea y consigue dar actualidad a un deseo compartido. La segunda cuestión está relacionada a la mezcla de materiales en la creación de estas escenas: mezclar como procedimiento y como gesto para las artes y como una forma cognoscitiva enclavada en la política del fragmento, en su doble poder de cifrar y de interrumpir la historia.



Imagen 2. Proyección *Apareciendo a los presos de Calama.*
Diario La Voz del Interior.

En todo caso, el esquema que propone la agencialidad lumínica es un muestrario de aquello que consigue legibilidad en el tiempo actual, pero que para activar su despliegue, es decir, su potencia, precisa de un movimiento crítico que configure la ocasión para tales expansiones (aun a riesgo de errar por ausencia de una estructura programática). Esa es la condición de una política que se debate entre la imagen hegemónica, una idea de resistencia y el devenir de la historia. Entonces, esta estética política vuelve a sugerir que las transformaciones se dan por insistencia y que nada queda resuelto de una vez y para siempre. En ese sentido, la gestión del conflicto es una tarea inacabada, que puede realizarse aun cuando la crítica integre hoy la fase recesiva de las humanidades. Si los materiales estéticos siguen articulando posibilidades a su alrededor, inclusive cuando la claridad que otrora se arrobara el arte contemporáneo esté hoy destinada solamente a la modestia de algunos gestos, hay que buscar modos de apropiarse de ellos. Este trabajo es una tentativa en ese sentido.

Para cerrar, entonces, algunas líneas conclusivas. En primer lugar, aclarar el marco epistemológico de una crítica materialista que sigue el rastro específico de la luz como apertura para pensar el tiempo presente. En este sentido, la luz es la unidad de medida que reúne las prácticas que se

analizaron en este trabajo. Luego, señalar las condiciones de habitabilidad del tiempo que corre: este trabajo sostiene una vía de escape desde la estética contemporánea para suspender la función aplanadora de la imagen hegemónica, pues tal como dice Bennett, se trata de “cuidar nuestras interrupciones para que formen estructura” (2020, p. 57). Así, las formaciones de luz que estudiamos hasta aquí conforman y deshacen proposiciones arriesgando un imaginario posible, desde su conocimiento precario de la realidad y en el afán de extender ese conocimiento. Estas imágenes se crean para pensar lo político y el común, para colaborar con la memoria colectiva desde actos de rememoración específicos, que no solo recuerdan al modo que lo hace la historia (desde un conjunto de eventos fechados y documentados) sino que insertan la dimensión de la tradición oculta, de las memorias antepasadas. La proyección es una luz que produce claridad como un llamado tenue para volver a calibrar los alcances de la imaginación crítica.

Referencias

- Austin, John (2003). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, Walter (2016). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, Walter (2019). *Iluminaciones*. Barcelona: Taurus.
- Bennett, Jane (2022). *Materia Vibrante*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Butler, Judith (2002). Qué es la crítica. Un ensayo sobre la virtud de Foucault. *EIPCP. Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas*. <https://transversal.at/transversal/0806/butler/es>
- Didi-Huberman, Georges (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Latour, Bruno (2004). ¿Por Qué se ha Quedado la Crítica sin Energía? De los Asuntos de Hecho a las Cuestiones de Preocupación. *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, 11(35), 17-49. <https://convergencia.uaemex.mx/article/view/1539>

Negri, Mario y Hardt, Michael (2011). *Commonwealth. El proyecto de una revolución del común*. Madrid: Akal.

Orge, Gabriel (2023). *Latir y revelar. Fotografía, arte y memoria*. Córdoba: Lote 11.

Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Rancière, Jacques (2016). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Soto Calderón, Andrea (2020). *La performatividad de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

Soto Calderón, Andrea (2022). *La imaginación material*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

Soto Calderón, Andrea (2023). *Imágenes que resisten. La genealogía como método crítico*. Barcelona: Centre de la imatge.

Zylinska, Joanna (2023). *Ética mínima para el antropoceno*. Valparaíso: Mímesis.

Crisis y humanidades:
el trabajo de la imaginación



El latinoamericanismo como espacio teórico-crítico.

Reparos sobre un “problematismo” literario

Silvana Santucci*

¡Tanta vida y jamás me falla la tonada!

¡Tanta vida y jamás...!

César Vallejo

Hay dos ideas importantes que Lezama Lima despliega en “Mito y can-sancio clásico”, primer apartado de *La expresión americana* (1988), que inicialmente me interesa retomar. La primera es que “el germen”, y ese es el término que emplea –quizás con un sentido de *principio* pero también pudiera corresponderle el sentido de agente patógeno o contaminante– “el germen del complejo terrible del americano [está] en creer que su expresión no es *forma alcanzada*, sino *un problematismo*, cosa a resolver” (1988, p. 221). Así, para 1957, Lezama inscribe una especie de conflicto subjetivo común, una suerte de drama inconsciente de relación sobre las formas producidas por los sujetos del continente americano. Como si las “expresiones logradas” carecieran de la formalización necesaria y el incumplimiento de esa expectativa las condenara al rango de cosas, o peor, al rango de cosas problemáticas, es decir, entes u objetos en función de los cuales debiera trazarse alguna explicación o resolución.

La segunda idea, también corresponde a Lezama Lima en esa previa de los años ‘60 y tiene en cuenta un lugar para la *imaginación* como motor de la producción cultural. Desde su óptica, la cultura que resiste el paso del tiempo sin volverse “toscamente indescifrable” es aquella que logra producir “un tipo de imaginación” a la que no define pero sobre la que nos permite vislumbrar cierto rasgo o condición representativa.¹ La cul-

1 “Si una cultura no logra crear un tipo de imaginación, si eso fuese posible, en cuanto sufriese el acarreo cuantitativo de los milenios, sería toscamente indesci-

*Universidad Nacional de Rosario / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - santucci@gmail.com

tura que pervive, entonces, es aquella que puede volcarse en una matriz de pensamiento donde la energía productiva motoriza la elaboración de imágenes y la imaginación como práctica productiva tiende, en términos institucionales o escolásticos, a la construcción de una imaginiería. En este sentido es que se ha pensado tradicionalmente al barroco como una maquinaria de imaginación estética y cultural.

De esta manera, y bajo una lectura fuertemente expresionista, Lezama cifra la comprensión de la resistencia vital de las culturas entendiendo que el *problematismo* que se padece en América podría tratarse si buscamos la manera de evitar una inteligibilidad recóndita y rústica y si abrimos la imaginación a un lenguaje de proliferación plástica, succulenta y cósmica. Aspectos que va a ponderar a lo largo de toda su escritura transmutativa e inarmónica, fuertemente teorícista.

Sin embargo, abordar hoy al *latinoamericanismo* como un campo específico de pensamiento estético y crítico-literario implica, además de asumirlo como una “cosa problemática”, considerarlo –como sugieren muchísimos críticos contemporáneos– como una modalidad discursiva en abierta crisis neoliberal, pero también como un espacio marcado por la emergencia de diversas *ficciones teóricas* motivadas a comprender no solo una serie de prácticas artísticas y literarias con perspectiva continental, sino sus formas, sus sensibilidades y los debates acerca de las condiciones y dimensiones materiales de su pervivencia.²

Por otra parte, sabemos que el latinoamericanismo como espacio crítico de pensamiento funcionó hasta la era postsoviética de acuerdo a un criterio imaginario eficazmente aceptado: el carácter utópico que le im-

frable” (Lezama Lima, 1988, p. 218).

2 Julio Ramos retoma la crisis neoliberal del latinoamericanismo de Clara Parra Triana, Raúl Rodríguez Freyre y Mary Luz Estupiñán Serrano quienes, entre 2017 y 2019, desarrollaron la noción de “latinoamericanismo en descomposición”. En otros trabajos revisamos esta idea. Por otra parte, la noción de *ficción teórica* deriva, también, de trabajos previos y colectivos (cfr. Milone, Maccioni y Santucci, 2019; 2021) y aparece como un operador crítico que permite apreciar una zona de productividad para el estudio de la literatura y las artes contemporáneas que rearticula al latinoamericanismo, en la medida en que lo hace emerger no solo como un problema crítico-literario de selección del pasado (conforme a un corpus y su propia historicidad, la documentación y la institucionalidad archivística) sino que lo figura como un espacio de pensamiento y reflexión.

primera Pedro Henríquez Ureña y que los proyectos pedagógicos modernistas de la década del '20 se esforzaron por impulsar.

Las formulaciones de Ureña, en una perspectiva ampliada, cristalizaron buena parte de los aspectos dominantes y hegemónicos de la episteme literaria latinoamericana del siglo XX, donde el valor relacional de la producción de pensamiento se organizó alrededor del sistema lingüístico. Por lo tanto, la lengua se configuró tanto como un valor económico participante en la producción cultural, como un bien de mercado creador de locus, espacios de enunciación y subjetividades.

Existe acuerdo en afirmar que las formulaciones de Ureña (y específicamente el corpus de las grandes obras que señala³) cristalizaron no solo un *utopismo*, sino que diferenciaron en su interior las dos formaciones que establecen la clásica distinción ordenadora de las ideas teóricas del campo literario latinoamericano del siglo XX: el *nuestroamericanismo* martiano (vernáculo) y el *arielismo* de Rodó (imperialista y metropolitano). Tal división marca profundamente la operatividad pública de la imaginación literaria, sin embargo, a casi un siglo de aquellas, las propuestas que exploran diversas inflexiones del latinoamericanismo en el siglo XXI observan un resquebrajamiento de ambas discursividades. No solo porque la lengua y el lugar de enunciación no puedan sostenerse como principios de diferenciación específica de *lo latinoamericano*, como proponen Estupiñán, Parra Triana y Rodríguez Freyre (2020), sino porque la actual transformación de las humanidades por vía de la experiencia intermedial y digital reconvierte, como sugiere Montaldo (2017), nuestras tradiciones en “archivos” y “bibliotecas” más o menos objetivables y permiten recontextualizar o convertir, como apunta Julio Ramos (2020), cualquier evidencia en

3 En “Camino de nuestra historia literaria” (1925) Henríquez Ureña se propone establecer una síntesis de los fenómenos histórico-literarios producidos en lengua española, puesto que, como él mismo señala, en inglés y en alemán ya existían producciones como las de Coester y Wagner, pero no se contaba aún con ninguna versión nativa que diera cuenta de la historia de nuestros fenómenos literarios en español. Afirmaba entonces que: “La historia literaria de la América española debe escribirse alrededor de unos cuantos nombres centrales: Bello, Sarmiento, Montalvo, Martí, Darío, Rodó”. Por lo tanto, esta preeminencia en el foco lingüístico que separa lo producido en lengua española de las producciones en “idiomas extranjeros” marca profundamente la operatividad pública de la imaginación literaria en lo que hoy todavía denominamos como América Latina.

programa de lectura. No obstante, deberíamos tratar de no confundir o, por lo menos, de diferenciar las causas de los efectos.

De esta manera, podemos comprender, por un lado, que el avance de las tecnologías de producción y reproducción del conocimiento (los programas de IA, los chatbox, traductores on-line, etc.) transforman la ecología de los lenguajes del humanismo antropocentrado desde una aceleración que supera la crisis detectada por Peter Sloterdijk a comienzo de los años 2000 y que en argentina era ratificada por Daniel Link cuando testea-ba desde su blog toda una “crisis general de lo viviente” (Link, 2015, p. 17). Hoy por hoy, el estado crítico de las humanidades se ha profundizado en relación con la producción de sus nuevos dispositivos y pasamos de discutir “la crisis de lo que vive” a revisar los componentes necróticos-resistenciales de las escrituras contemporáneas en sus actuales *ecologías críticas*.

A su vez, por otro lado, es posible afirmar como propone Anselm Jappe (2023) que un axioma intuitivo de nuestro presente muestra visiblemente que “oponer una preocupación por lo «social» a una preocupación por lo «ecológico» tiene cada vez menos sentido, y es todavía más absurdo querer ver en ello “un «problema de ricos» frente a un «problema de pobres»” (2023, p. 4). Así las preocupaciones por lo ecológico del humanismo contemporáneo ingresan, no solo con sentido temático, a los estudios literarios y los gusanos, las bacterias y diversos agentes desintegradores de la materia convocan fusiones, ensamblajes o simbiogénesis asociados en los nuevos lenguajes del arte. En esta clave adquiere una notoria fuerza la hipótesis historiográfica de Peter Sloterdijk, quien afirmaba que, a mediados de siglo XX, la época del “Humanismo nacional-burgués” llegaba a su fin, producto de los

nuevos vínculos telecomunicativos entre los habitantes de la moderna sociedad de masas (...) con el establecimiento mediático de la cultura de masas en el Primer Mundo a partir de 1918 (radio), y tras 1945 (televisión) y más aún, con las últimas revoluciones de las redes informáticas, en las sociedades actuales la coexistencia humana se ha vuelto a establecer sobre fundamentos nuevos. Estos son –como se puede demostrar sin dificultad– decididamente post-literarios, post-epistolográficos y, en consecuencia, post-humanistas. (Sloterdijk, 2000, p. 28).

Sin embargo, para filósofos como Kurz (2013) la forma y la estructura de la tecnología obedece también a los imperativos de la relación social y no al revés. En el presente intelectual de la telecomunicación el aparato está “impregnado genéticamente” por la forma social.

Por lo tanto, que las modernas sociedades solo puedan producir “marginamente” síntesis políticas y culturales a través de medios literarios y humanísticos, no significa que la literatura y las humanidades hayan encontrado su fin, sino que han perdido su estatuto privilegiado y autónomo como dispositivo de contención de caos, es decir, como medios administradores del régimen civilizatorio (Sloterdijk, 2000). Asimismo, esta hipótesis confrontada con la producción de síntesis latinoamericanas, en el espacio de pensamiento teórico-crítico denominado *latinoamericanismo*, contempla una situación epistemológica que conviene atender: no solo las guerras mundiales e imperiales pusieron en crisis al humanismo y a la modernidad, sino que, fundamentalmente, impulsaron también un cambio en la materialidad de los lenguajes. Por consiguiente, lo que entró en crisis es la posibilidad de generar síntesis político-culturales de discurrir emancipatorio, constructoras de naciones (literarias o imaginarias) pero también la posibilidad de establecer identidades no ya nacionales con fines comunitaristas como en los años ‘60, sino de progreso individual como las promovidas, por ejemplo, por el integracionismo educativo que caracterizó al utopismo pedagógico de Ureña en la década de 1920. Proyectos en los que crear “un tipo de imaginación *descifrable*” que sea capaz de enfrentar, “el acarreo cuantitativo de los milenios”, tal como escribe Lezama Lima en la definición del problema que hemos tomado al inicio.

Entendemos que, en esta perspectiva, Kurz insiste en no confundir las causas con los efectos, pues es posible considerar que el desarrollo de las fuerzas productivas en el capitalismo comporta simultáneamente un desarrollo de las fuerzas destructivas y la industria cultural no está exenta de participar en esa lógica de crecimiento y acumulación también destructivas. La co-incidencia entre *productividad* y destrucción integra la dominación capitalista en la medida en que la cultura como industria produce “riqueza abstracta”. Un tipo de valor que tanto “el pesimismo cultural conservador” como “el optimismo cultural posmoderno” ocultan. Valor registrable en los bienes culturales tanto en el contenido como en sus formas de exhibición.

Por lo tanto, la crisis general de las humanidades se agudiza al ritmo en que se profundizan los procesos de globalización y las fracturas del tiempo histórico, mientras que los lenguajes y sus materialidades sufren una transformación todavía más radical con la digitalización de los archivos. En este sentido sabemos que “no solo la comunicación epistolar ha quedado relegada, sino que, sencillamente, los dispositivos de telecomunicaciones que habían puesto en crisis la cultura letrada, hoy en día no pueden existir sin esa digitalidad” (Galt Harpham, 2009, pp. 34-62).

Por otro lado, como bien marca Anselm Jappe:

el trabajo muerto no crea valor en cuanto tal, sino que debe ser *fertilizado* permanentemente por el trabajo vivo, que, por consiguiente, no puede desaparecer del todo. En una sociedad en la que la riqueza consiste en una ficción social llamada «valor» solo el aumento perpetuo del *output* de valor constituye una riqueza (abstracta). (2023, p.11)

De esta manera, en América Latina la crisis y la reformulación de lo político (de las políticas representativas tradicionales, de los sistemas políticos de partidos y particularmente del *valor* republicano de los Estados) acompañan una serie de procesos económicos y culturales que en los últimos años exponen una transformación de la relación entre literatura y política, es decir, de su *forma de relación* (Ludmer, 2010, p. 155).

Junto con la fragmentación, la desintegración y la mercantilización de las identidades y del conocimiento se desvanece la idea de literatura asociada a una verdad vinculada al régimen de oposiciones binarias que históricamente la producía: campo/ciudad, social/formal, figuración/abstracción, autor/corriente. Así, la situación de los lenguajes artísticos y literarios en clave continental solo puede ser captada, a través de un nuevo régimen que tienda a la desdiferenciación o a la fusión crítica en esa nueva ecología de lenguajes. Desde esta perspectiva los dispositivos ficcionales o máquinas “real-virtuales”, “sin afueras” propiciado por Ludmer de comienzos del siglo XXI siguen construyendo presente en materialidades con capacidad de agencia que corresponden a una nueva episteme, quizás sostenida a partir de estas nuevas ficciones de *valor*. Roto el sentido tradicional de valor lingüístico como constructor de identidad, textos que no tomen a la lengua como producción verbal, subjetiva y pública (pues, como apunta Ludmer la lengua se vuelve también recurso natural e in-

dustria) asumen diferentes matices para dar forma a proyectos artísticos contemporáneos.⁴

Por lo tanto, si la crisis de la representación artística y política en América Latina supone cierta relación con una transformación epistemológica acorde a la nueva ontología de los lenguajes, el hecho de que el campo de acción y de la imaginación americana desarticule la variable tradicional de la lengua implica la presencia de un locus enunciativo –aquí, América Latina– cuya singularidad todavía corresponde seguir explorando, aunque más no sea para analizar los parámetros en que se realiza su desintegración.

Por otra parte, corresponde apuntar que los años 1990, en el alza del neoliberalismo globalizado, las lecturas contra el avance del capital también se producían amparadas en ópticas desarrollistas. Todas las identidades fijadas propiciadas por la literatura de la década de los '60 que luego terminan por diaspORIZARSE en el neoliberalismo, pertenecen o identifican, a pesar de las migraciones y los exilios, a sujetos configurados estéticamente con arreglo y arraigo a sus quehaceres o a una clase social:

La nación, la historia, la ficción, la experimentación y los sujetos representativos –escribe Ludmer– van juntos y dan forma a los clásicos [latinoamericanos] del siglo XX (...) estos implicaban identidades nítidas y fijadas que los definen de una vez y para siempre frente a las identidades móviles y diaspóricas de los personajes de la literatura de ahora. La realidad era la realidad histórica nacional. Ustedes saben que hay muchos tipos de realidad, hay muchas realidades. Hay que ver a qué tipo de realidad específica se refiere cuando se habla de realismo en literatura. En este caso [el caso de los '60] era la realidad histórica nacional. (Ludmer, 2017, p.57)

De esta manera, y en el marco de una investigación más amplia y colectiva es que me interesa indagar diversas *formas latinoamericanistas* de pensar e imaginar el lenguaje y sus realidades “psíquicas”, modos de pen-

4 Tomando ejemplos de Argentina podemos pensar en Casa Río Lab (<https://www.casariolab.art>), pero también en Ala Plástica (La Plata – BA), La Dársena (CABA), El Levante (Rosario – SF) y el Taller Flotante (Victoria – ER), entre otros.

sar la formación de comunidad en torno al lenguaje en y desde discursividades interesadas por la construcción de formaciones continentales. Por supuesto, por ahora no ofrezco más que la exposición de un *problematismo*, para retomar la expresión de Lezama: un orden general de interrogaciones y dificultades que atraviesan y guían mi trabajo.

Por otro lado, la pregunta por la lengua y los usos del lenguaje cobra, además, un énfasis especial en nuestras indagaciones ya que los textos y autores que componen el corpus clásico de la literatura latinoamericana del siglo XX (por ejemplo, Arguedas, Rulfo, Vallejos, Lezama, entre otros) componen usos del lenguaje que debilitan singularmente los usos antropocentrados. Por lo tanto, desde la perspectiva aquí propuesta el *latinoamericanismo* (y la selección de textos que participan de su corpus) configura un espacio problemático de indagación específica que insiste en *la imaginación* y en la construcción de imaginarios como modos privilegiados del hacer teórico-crítico contemporáneo, asumiendo como desafío enfrentarse a materialidades con diversas capacidades de agencia.

Así si aceptamos la revisión que Ludmer propone sobre los usos convenientes de la noción de autonomía literaria, es decir, si la aceptamos como una categoría *no exclusivamente conceptual sino primariamente como una categoría de uso*, resulta posible entender cómo es que se la utiliza "según convenga" (2017, p. 57). Por ejemplo, se pueden rastrear producciones que separan estética de política a partir de criterios eminentemente ideológicos pero que, incluso, los niegan o negativizan. De allí la importancia trascendente que toma para la crítica latinoamericana el debate acerca de las tareas y las funciones de los escritores e intelectuales. Un debate tradicional, pero que Ángel Rama supo dinamizar con la fórmula de "la ciudad letrada". Así, las relaciones hegemónicas entre literatura, cultura y crítica literaria que dominó la escena entre los años 1960 y 1970 (el pasaje de "escritores" a "intelectuales") respondería a un tipo particular de autonomía literaria (con un régimen de ficción o de realidad, de sentido y significado y de producción de la edición y el libro) hoy disuelta: un pasaje paralelo, explica Ludmer, al que sufre la cultura del libro frente a la cultura electrónica. Volvemos así a la reformulación teórico-crítica del latinoamericanismo propiciada por el fin de la epistolografía, pero reformulada por las relaciones políticas y sociales con los vínculos tecnológicos y telecomunicativos.

Asimismo, cabe subrayar que los presupuestos teórico-críticos de consolidación de las literaturas de América Latina post *boom* se basaron en un importantísimo criterio crítico propuesto por Ángel Rama en “Subculturas regionales y clasistas” (1982): el pensamiento común en torno a América Latina solo podía revisarse en una serie de producciones que atendían tanto a “la vida de los pueblos” como a las relaciones de la literatura con *las formas de vida populares*. Por lo tanto, si existe pervivencia teórica del latinoamericanismo supondrá la exploración de estas relaciones. Finalmente, y para cerrar, encontramos en la observación de Vallejo un rasgo eminentemente latinoamericanista que suele “no fallar”, puesto que pertenece efectivamente a la vida de los pueblos. Esto es, el tono, *la tonada*: una de esas formas suficientes, que alcanzan naturalmente su logro, su realización.

Referencias

- Estupiñán Serrano, Mary Luz; Parra Triana, Clara María; Rodríguez Freire, Raúl (2019). Latinoamericanismo de la descomposición: una lectura de su crítica y de su crisis. *Revista Pléyade*, (24), 191-214. <https://www.revistapleyade.cl/index.php/OJS/article/view/34>
- Galt Harpham, Geoffrey (2019). Roots, Races, and the Return to Philology. *Representations*, 106, 34–62.
- Jappe, Anselm (2023). Prólogo. Sandrine Aurmercier (2023). *El Muro Energético del Capital. Contribución al problema de los criterios de superación del capitalismo desde la perspectiva de la crítica de las tecnologías*. Alicante: Editorial Milvus.
- Kurz, Robert (2013). *A Indústria Cultural no século XXI. Sobre A Actualidade Da Conceção De Adorno E Horkheimer. Crise e Crítica da Sociedade da Mercadoria*, (9). Original: *Kulturindustrie Im 21. Jahrhundert. Zur Aktualität Des Konzepts Von Adorno Und Horkheimer In Revista EXIT! Krise und Kritik der Warengesellschaft*, 9. Editora: Horlemann Verlag. Berlin, Deutschland. <http://www.obeco-online.org/rkurz406.htm>

- Link, Daniel (2015). *Suturas. Imágenes, escrituras, vida*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Lezama Lima, José (1988). La expresión americana. *Confluencias. Selección de Ensayos*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Ludmer, Josefina (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Ludmer Josefina (2017). De la crítica literaria al activismo cultural. *Chuy. Revista de estudios literarios latinoamericanos*, 4(4), 52-73. <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/chuy/article/view/100>
- Milone, Gabriela; Maccioni, Franca y Santucci, Silvana (2019). Imaginar, hacer: ficciones y fricciones teórico-críticas. *Landa*, 8(1), 311-323. <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/202950/19.%20Santucci%20Milone%20Maccioni-%20Imaginar%20hacer.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Milone, Gabriela; Maccioni, Franca y Santucci, Silvana (Comps.). (2021). *Imaginar, hacer. Ficciones y fricciones teórico-críticas de la literatura y las artes contemporáneas*. Colecciones del CIFYH, FFyH, UNC, Córdoba, <https://ffyh.unc.edu.ar/ciffyh/nuevo-e-book-imaginar-hacer-ficciones-teoricas-para-la-literatura-y-las-artes-contemporaneas/>
- Milone, Gabriela; Jorge, Julia y Santucci, Silvana (2020). Perspectivas materialistas en escrituras contemporáneas. *Recial*, 11(8), 1-11. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/31300/31945>
- Montaldo, Graciela (2009). Campo cultural. En Mónica Szurmuk y Roberto Mckee Irwin (Eds.), *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos* (pp. 47-59). México: Siglo XXI Editora e Instituto Mora.
- Montaldo, Graciela (2017). Ecología Crítica Contemporánea. *Cuadernos de Literatura*, 21(41). <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl21-41.ecco>

Rama, Ángel (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI Editores.

Rama, Ángel (1984). *La ciudad letrada*. New Jersey. Ediciones del Norte.

Ramos, Julio (1989). *Desencuentro de la Modernidad en América Latina. Literatura y Política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.

Ramos, Julio (2022). *Paradojas de la letra. Lengua, subjetividad y ley*. Valparaíso: Editorial Mimesis.

Sloterdijk, Peter (2000). *Normas para el parque Humano. Una respuesta a la Carta sobre el Humanismo de Heidegger*. Madrid: Siruela.



Heterogeneidad y ficción en las ciencias humanas

Natalia Lorio*

Ficción es una palabra peligrosa, igual que su correlativa, ciencia.

Michel de Certeau, *Historia y psicoanálisis*

Más de uno, como yo, escriben para perder el rostro.

Michel Foucault, *Arqueología del saber*

Hubo un tiempo y habrá un tiempo sin seres humanos:
ello nos ofrece el reto de pensar más allá del mundo tal como es
para nosotros y, no obstante, permanecer atentos al hecho de
que la imaginación de un mundo inhumano siempre procede de
un fracaso humano positivo.

Claire Colebrook, *La extinción de la teoría*

I.

Alguna vez la risa despertó un movimiento del cuerpo, un movimiento del pensamiento y activó la escritura de una obra, que entre la risa primera y el arduo trabajo posterior, construyó una arqueología de las ciencias humanas. La risa, lo sabemos, descompone las formas. De ese gesto se trataba en *Las palabras y las cosas* (2002), de la risa que incomoda, de la que descompone una cierta forma de orden: una risa que apuntaba a sacudir todo lo familiar al pensamiento, que provocaba la supuesta estabilidad en el pensamiento haciendo asomar monstruos, configurando un bestiario de la imaginación. En todo caso y sobre todo, se trataba de insistir en la posibilidad de revisar las formas en las que se da(ba) “la práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro” (Foucault, 2002, p. 1) y de reconocer la proximidad de cosas aparentemente sin relación. Pasar de los lugares comunes a la conformación de espacios heterotópicos de yuxtaposición, de coexistencias que enmarañan los nombres y las gramáticas.

*Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades / Universidad Nacional de Córdoba - natilorio@gmail.com

Pero repongamos brevemente la escena del chiste, no la de las primeras páginas, no la que convoca a Borges, sino el contexto macro en que una configuración específica del saber conformó un tipo de ciencia e inventó un objeto de interés. En ese marco resulta llamativo que para hablar de una arqueología de las ciencias humanas Michel Foucault haya llevado su risa y su malestar a la puesta en evidencia de las clasificaciones, a ese *sistema de los elementos*, pasando previamente por la afasia y la imposibilidad de clasificar coherentemente.

Si pudiera traducirse la descomposición de la risa en términos de proposición, podríamos decir que una conformación epistémica no es lineal, incluso esa que luego pueda entenderse en términos de un tipo de saber, incluso aquella de la que luego pueda lograrse una arqueología, incluso aquella que luego permita reconocer sus procedimientos, situar sus enunciados y el sector de objetos que se señalan en su procedencia.

En el seno de la conformación de las ciencias humanas reconstruido por Foucault contamos con gestos de descomposición, gestos disruptivos como la risa que matiza la estructura de la verdad conforme continuidades y discontinuidades. Son los efectos de historización, no sin efectos de saber y de ficción, lo que configura la risa en esta arqueología de las ciencias humanas. Allí Foucault puede rastrear las marcas del *vuelo fugaz de la voz* a la escritura y con la escritura a esos sistemas de los elementos que configuran un umbral que talla un orden, en el que podrán verse similitudes y diferencias. Entonces aparece un umbral, un orden y su ley secreta, pero puesto en suspenso por la risa.

La risa crítica, que por momentos pasa por risa nerviosa, tiene ante sus fauces ese umbral móvil (aun en caso que sea una movilidad de cadencia mínima). El orden se reacomoda milimétricamente las más de las veces, a veces algunos saltos transforman los surcos de paso del umbral o modifican el paso homologado por su ley interior secreta que se trama hacia adentro y hacia afuera (Foucault, 2002). Así entendidas, las ciencias humanas no solo hicieron posible un régimen de visibilidad de lo mismo y lo otro (modalidades de lo cercano y lo lejano, de lo propio y de lo ajeno, del valor y del resto) en la trama histórica que reconstruye Foucault –ese régimen de visibilidad en que el hombre surge como pliegue, como un afuera efímero–.

Así entendida, no ya las humanidades sino la visibilidad como régimen del saber que (se) reconfigura sin cesar, que hoy está inaugurando

conceptos, términos y nociones, modula la visibilidad de lo efímero de lo humano. En las zonas aledañas a la arquitectura humana (y la figura del hombre que vive, habla y produce), se extiende un vasto espacio de las opacidades no visibilizadas, de las tramas en que se despliega lo no-humano, incluso a expensas de la desaparición (posthumana?) de las ciencias humanas. Se amplía y se avanza hacia ese mobiliario in-humano cuyos rasgos se describen sin cesar, a ese saber del olvido de lo no-humano, de las agencias y de los efectos de sus flujos y movimientos.

Lo que podemos ver y lo que nos mira en ese ver, lo que resulta invisible a la trama –y que sin embargo la constituye–, lo que queda afuera como el afuera del orden son los rasgos de la descripción arqueológica foucaultiana. Lo que permite ver esa arqueología del saber es que una red captura y visibiliza estancias, estructura continuidades, se pliega a otras redes, incluso despierta heteróclitos asentamientos temporarios en sus cercanías. En ese *topos* tan empírico como vacilante, visto a la luz de sus puntos ciegos y de invisibilidad, historizar las formas del saber y de sus dominios no solo construyó un espacio de la sospecha y la incomodidad, sino también de su conversión en estupefacción y risa.

Gilles Deleuze en uno de los cursos dedicados a su amigo nos acerca un matiz interesante para dar cuenta de la heterogeneidad de la que se trata en el pensamiento de Foucault, la dualidad entre las palabras y las cosas, entre lo visible y lo decible, heterogeneidad entre el ver y el decir. Si el saber apuesta por un acercamiento a la abertura de lo que hay, esa abertura no está expuesta y asequible sin más. Más bien hay fallas o formas de heterogeneidad entre dos instancias (que Deleuze remite a Kant respecto al hiato entre la facultad del entendimiento y la sensibilidad). Ese rasgo que Deleuze reconoce en *Las palabras y las cosas* está en la base de toda su tentativa. Es esa heterogeneidad presente entre las palabras y las cosas, entre lo enunciable y lo visible lo que incita a Deleuze¹ a rastrear la impronta kantiana en Foucault y que lo conecta con la imaginación:

[Kant] nos dirá que hace falta (...) que una tercera facultad intervenga como el arte más misterioso enterrado en nuestra alma. No para colmar la abertura, sino para poner en relación las dos facultades a pesar de su

1 Para una ampliación de este vínculo y un rastreo de la imaginación remitimos a “La noción de ‘esquema’ en la filosofía de Michel Foucault. Hacia una ontología de la imaginación” (Prósperi, 2018).

apertura. Hace falta un arte misterioso enterrado en nuestras almas como el más profundo secreto (...) una facultad completamente retorcida, muy, muy misteriosa que tiene su nombre: imaginación. (2013, p. 158)

Según Deleuze, Foucault supo ver que el encuentro entre la forma de lo visible y la forma de lo enunciable se produce en el intersticio entre ambas. Una suerte de no-lugar, una pura distancia. Un encuentro que, según nuestra lectura, puede ser pensado como la apertura topológica a la heterogeneidad propia de las ciencias humanas, un encuentro que podríamos llamar heterotópico.²

Recordemos que las heterotopías son una impugnación topológica de todos los demás espacios –implican la impugnación de lo real y son fuente de lo imaginario– y que la impugnación que ejercen puede darse de dos maneras: ya sea “creando una ilusión que denuncia al resto de la realidad como si fuera ilusión, o bien, por el contrario, creando realmente otro espacio real tan perfecto, meticuloso y arreglado cuanto el nuestro está desordenado, mal dispuesto y confuso” (Foucault, 2013, p. 9).

Señalando que “saber es entrelazar lo visible y lo enunciable” (Deleuze, 2013, p. 159) y que además el humor no está lejos de acercar esas formas “heterogéneas y no comunicantes” (Deleuze, 2013, p. 159), Foucault se había acercado a esos intersticios imposibles con su risa demoniacamente borgeana. El humor, como una de las formas que tiene Foucault de mostrar la abertura o la heterogeneidad según Deleuze³, pone en contacto esos inconmensurables. Tanto la risa en torno a “El idioma analítico de John Wilkins” como el humor en el ejercicio que disipa la identificación entre similitud y afirmación en *Esto no es una pipa* (Foucault, 1997), son modos

2 Acaso valga mencionar que en 1966, año en que se publica *Las palabras y las cosas*, Foucault brinda una conferencia radial “Utopías y heterotopías” (luego reescrita bajo el título “De los espacios otros” publicada en 1967) donde declara que sueña con una ciencia, la *heterotopología*, cuyo alumbramiento está aconteciendo, cuyo objeto “serían las heterotopías, los espacios absolutamente otros” (Foucault, 2013, p. 4).

3 Deleuze, en la Clase 6 “Heterogeneidad y relación entre visibilidades y enunciados. Kant, Blanchot y el cine” del 26 de noviembre identifica además la *forma lógica* en torno a qué es un enunciado y la *forma histórica* en torno a las discontinuidades entre la sinrazón y la locura (Deleuze, 2013, pp. 159-166).

de saltar la heterogeneidad sin soldar la brecha.⁴ Modos gestuales de un artificio que promueve deslizamientos y cercanías cuando estamos ante la certeza de que “el lenguaje no está hecho para adoptar la forma de lo visible” (Deleuze, 2013, p. 160).

II.

Tengamos en cuenta, una vez más, que la caracterización de ese orden de palabras y cosas que reconstruye los rasgos de las ciencias humanas supone el reconocimiento de rastros. Esta arqueología se presenta como un ejercicio que tiene en cuenta no solo el atisbar efectos superficiales de continuidad (continuidad que Foucault se encarga de poner en duda) sino también supone excavar en las incongruencias en pos de reconocer discontinuidades. Y más aún, implica incluso la mostración de ruinas de ese orden por encima del cual aparecen las diferencias y por debajo del cual parecen adivinarse similitudes, cercanías. Del caos inicial de las diferencias al tránsito de las diferencias, similitudes y semejanzas: “Existe en toda cultura, entre el uso de lo que podríamos llamar los códigos ordenadores y las reflexiones sobre orden, una experiencia desnuda del orden y sin modos de ser” (Foucault, 2002, p. 6). Para que algo se haga visible es precisa la composición reglada, un murmullo de sombra que se repliega, unas semejanzas apenas sospechadas.

Esa experiencia heteróclita es la que se estudia en *Las palabras y las cosas*. Una arqueología de las ciencias humanas que supone, según Foucault, un tipo de desplazamiento de la atención de las unidades epocales hacia las rupturas, de las continuidades hacia “las incidencias de las interrupciones”. Lo que había comenzado en *Las palabras y las cosas* persiste, insiste y vuelve en *La arqueología del saber*, quiere cobrar allí coherencia, desplegar el orden de sus relieves, mostrar mayor articulación (Foucault, 2005). Se trata de dejar ver interrupciones que señalan un nuevo tipo de racionalidad y efectos (en los actos y umbrales epistemológicos), que refieren a los conceptos y sus desplazamientos y transformaciones, a la distribución de

4 Recordemos que Magritte en la carta del 23 de mayo de 1966 le escribe a Foucault a partir de su lectura de *Las palabras y las cosas*: “Las ‘cosas’ no tienen entre sí semejanzas, tienen o no similitudes. Ser semejante no pertenece más que al pensamiento. Se asemeja en tanto que ve, oye o conoce; se convierte en lo que el mundo le ofrece” (Magritte en Foucault, 1997, pp. 83-84).

las ciencias y sus escalas micro y macro, a las redes y distribuciones de las historias de las ciencias, o las unidades arquitectónicas de los sistemas, sus coherencias internas, sus escansiones, su transformación teórica (Foucault, 2005, pp. 4-6).

Foucault muestra que mientras el ser humano se constituía como objeto del saber, se daba la conformación de ese saber (o esas ciencias), es decir, mientras el sector de objeto *hombre* se constituía, se intersecaba con la creación, desplazamientos y transformaciones de conceptos en los saberes. Así, “el problema no es ya de la tradición y del rastro, sino del recorte y del límite; no es ya el del fundamento que se perpetúa, sino el de las transformaciones que valen como fundación y renovación de las fundaciones” (2005, p. 7).

Ante la discontinuidad (umbral, ruptura, corte, mutación, transformación) desparramada de la *episteme* de la cultura occidental, Foucault sostiene que es la modernidad del siglo XIX la que despabila la aparente continuidad de las ciencias. No solo el lenguaje deja de ser transparente (o la tabla donde mostrar las cosas), sino que la historicidad ha penetrado en el corazón de las cosas (Foucault, 2002) y el hombre entra por primera vez en el campo del saber occidental.

El hombre –que aquí quiere decir aquí *anthropos* aunque no podemos soslayar un problema que hoy ya nos resulta inevitable y sobre el que volveremos al final de este texto– es así una figura singular hecha ya no de cera, sino de la condensación de capas significantes: cuerpo orgánico atravesado por la dinámica biológica, sujeto hablante atravesado por un lenguaje que lo excede, productor material de instancias objetivas fruto de su trabajo. El hombre, entonces, aparece contemporáneamente en las ciencias humanas como una ficción, como una ficción con efecto de verdad. “Sin embargo, –insiste Foucault muchas veces a lo largo del libro– reconforta y tranquiliza el pensar que el hombre es solo una invención reciente, una figura que no tiene ni dos siglos, un simple pliegue en nuestro saber y que desaparecerá en cuanto éste encuentre una nueva forma” (2002, p. 9).

Recuperemos la primera parte de esta afirmación: el objeto de las ciencias humanas, el hombre, es una invención tranquilizadora que se extiende en la superficie en la que se dan proximidades, parentesco, semejanzas que implica la vida, el lenguaje y el trabajo. Sin embargo, para cada una de esas esferas, hay un resto heterogéneo que conmueve su estabilidad provisoria: la finitud, la desproporción, la alienación. En oposición a lo

otro, la cosa hombre condensa un remolinear de imágenes que tensan lo mismo y lo otro.⁵

La invención del hombre está atravesada por la heterogeneidad, y en ese sentido, esa invención difiere de la figura que la filosofía había podido conformar. No se configura como un alma prisionera de un cuerpo, ni es un animal racional, un ser político y orientado a la felicidad como *telos*. No es una criatura bajo la mancha del pecado aunque llamada a la salvación. No es tampoco la figura dualista de una mente en relación con una máquina material, no es imagen y semejanza en torno al *cogito* cartesiano constituido en y por un alma que podía mover un cuerpo mecánico. Ni la configuración de la persona bajo el rasgo de identidad psicológica y física que allende sus discontinuidades y cambios podía asegurar su autonomía, identidad moral y propiedad de sí. Ni es la encarnación de lo que Hume llamó naturaleza humana⁶ bajo la crítica del fundamento metafísico del alma y su relevo por los hábitos de nuestro entendimiento y sus operaciones.

El hombre de las ciencias humanas surge en el umbral abierto por la economía, la lingüística y la biología, “apareció por vez primera esa extraña figura del saber que llamamos hombre y que ha abierto un espacio propio a las ciencias humanas” (Foucault, 2002, p. 10). Ese surgimiento de un objeto-sujeto, del hombre como objeto, se da en el pliegue de las humanidades como “establecimiento de una relación entre las superficies en que pueden aparecer, en que pueden delimitarse, en que pueden analizarse y especificarse” (Foucault, 2005, p. 77).

No obstante, ese pliegue de las humanidades se juega tanto dentro del triedro de saberes (economía, biología, gramática) como fuera, en sus intersticios topológicos. Se sitúa frente al saber homogéneo de las ciencias y es, en algún punto, heterogéneo a su clasificación (su incumbencia no

5 “La cosa *hombre* se convierte en *hombre* solo cuando descubre que se opone a otra cosa, es decir, a lo *inhumano*: cuando el *hombre* descubre que es lo *mismo* que otro *hombre*. Esta *mismidad* no es la *mismidad* estática del caos de lo igual, que gira eternamente en la propia indiferencia, sino la *mismidad* dinámica del mundo, donde lo semejante y lo diverso se enfrentan, se oponen, se golpean. La historia de la *mismidad* ya no es un autista rebote de espejos, sino un remolinear de imágenes” (Almansi en Foucault, 1997, p. 10).

6 Foucault sostiene que incluso la noción de naturaleza humana tan clave en esta época no hacía sino borrar al hombre como “realidad espesa y primera, como objeto difícil y sujeto soberano de cualquier conocimiento posible” (2002, p. 302).

es ni biológica, ni gramática, ni económica). A su vez, como elemento de exterioridad, encontramos los restos de la vida, del lenguaje y de lo que se produce como elementos constitutivos de las ciencias humanas. Es por esa heterogeneidad, por esos restos, que las ciencias humanas pueden ser o decir algo del *anthropos*. Según Michel De Certeau, “cada episteme está hecha de lo heterogéneo: lo que ella no sabe de sí misma, lo que ella nunca puede saber de los otros, lo que perecerá para siempre de sus objetos de conocimiento” (2007, p. 77).

No obstante, este objeto (inventado, insistamos, y no preexistente) de las ciencias humanas se da atravesado por condiciones de formación no espontáneas: son muchas y variadas las condiciones históricas para que surja un objeto de discurso (para tramar a partir de él relaciones de distancia, parentesco, semejanza, diferencia, transformación). Lo visible y lo enunciable caen o se despejan en determinada época y respecto de determinadas cosas. Foucault niega que se pueda hablar en cualquier época de cualquier cosa, por el contrario “no es fácil decir algo nuevo; no basta con abrir los ojos, con prestar atención, o con adquirir conciencia, para que se iluminen al punto nuevos objetos, y que al ras del suelo lancen su primer resplandor” (Foucault, 2005, p. 73).

III.

Michel de Certeau (2007) plantea que ciencia y ficción no están en las antípodas, más bien, son instancias correlativas. Sabemos de la cercanía de su pensamiento con la arqueología foucaultiana, sabemos de su admiración por “La risa de Foucault”, risa que entiende en clave de gesto abierto al descubrimiento, como una suerte de ataque de sorpresa, donde “es la historia la que se ríe” (De Certeau, 2007, p. 64). Bajo su lectura, el sentido óptico de las imágenes que allí resplandecen como *soles negros* remarcan lo heterológico de esa arqueología de las jóvenes ciencias de las que trata. Soles negros en los que no deja de reconocer la imagen-sorpresa que en esa obra se pone a funcionar, siempre apuntando a “un resplandor de lo otro” (De Certeau, 2007, p. 66). El estilo óptico de Foucault –que por otra vía, por la vía de la luz había sido remarcada también por Deleuze (2013)– insiste en el recurso de la imagen-sorpresa, aunque interpretada por el historiador con diferentes funciones: a veces con función heurística, a veces en función recapituladora. Subraya así que, ahí donde la ciencia



construye su objeto, ahí la ficción se hace presente para modular las formas de su invención.

En este marco, una serie de indicaciones que De Certeau está pensando en el cruce entre historia, escritura y psicoanálisis resultan relevantes en torno a las funciones de la ficción. La ficción no es lo falso, ni puede ser deportada sin más al terreno de la irrealidad. Antes bien, De Certeau habilita pensar la ficción y la ciencia funcionando en conjunto, haciendo posible ciertos discursos, instando así a una nueva especie de ficción. En ese *uso* de la ficción podrían entenderse esas condiciones de uso propicio en la construcción de modelos. Más aún, la ficción habilita a la posibilidad de hacer un duelo de lo real (De Certeau, 2007).

Desde aquí, volver a dar lugar al tiempo, en el vínculo entre ciencia y ficción, supondría desde este abordaje la apuesta por el tiempo en el saber: pero sin tomar al tiempo como exterioridad sin más, sino asumir el trabajo del tiempo en el lugar mismo del saber (De Certeau, 2007). Desde esta matriz, la insistencia en torno a la heterogeneidad cambia de matriz; lo heterogéneo no es tanto la falla o la abertura entre lo visible y lo enunciable, sino lo real que insiste en la temporalidad, y el tiempo que asume lo real cada vez. Así, “la ficción no es extraña a lo real” (De Certeau, 2007, p. 21), la ficción, cuando es reconocible, es la marca de un lugar que se insinúa sin haber tenido lugar previo, ni lugar propio, ni lugar unívoco. La ficción es el lugar donde lo otro se insinúa.

Lo otro, lo heterogéneo, lo excluido, el *resto* son desde esta perspectiva espacios que para lograr tener lugar, se abren a la ficción. Si Foucault remite a la invención del hombre es justamente porque no preexiste. No se descubre al hombre, se inventa su figura para darle lugar: es su invención la que (se) abre a la ficción. La ficción del hombre –que en las palabras y las cosas aparece como una invención esporádica, pronta a desaparecer– fue el índice de lo excluido y de los restos de formas del saber.

La ficción funciona en la invención, su relación con lo real dan la *forma* del movimiento de su constitución histórica. La forma que cobra la *invención hombre* no surge sino ante ciertos obstáculos y con ciertas exigencias (por caso, la psicología naciendo en correlación con las normas que se imponen a los individuos en la sociedad industrial, la sociología en correlación con los desequilibrios sociales desatados por la Revolución).

En “El sol negro del lenguaje: Michel Foucault” (2007) De Certeau insiste sobre ese aspecto de heterogeneidad en la arqueología de las pala-

bras y las cosas, que muestra la escena primitiva que habita y determina el desarrollo de las ciencias humanas. La invención del hombre y esa forma de redistribución de la *episteme* abre el espacio para la inquietud de lo que escapa de la vida, de la riqueza y la producción, de las palabras y el lenguaje. Las imágenes de elementos heterogéneos a la *episteme* saltan sus límites y configuran las fronteras móviles de las ciencias humanas. Surgiendo en los intersticios de espacios de saber, esos elementos entran en relación con múltiples formas del saber, en los que Foucault supo señalar el sentido peligroso y en peligro de las ciencias humanas (2002, p. 337).

El principio de inquietud que Foucault releva en la psicología, en la sociología, en la antropología, y el rol que cobra el psicoanálisis (con la hipótesis o ficción del inconsciente que se vuelve coextensiva a todas las ciencias humanas), está centrado en la convocatoria simultánea de ciencia y ficción, de saber e invención. En esa correlatividad, son ciencias que van a contracorriente de las ciencias: haciendo al hombre lo deshacen. Inventándolo lo vuelven borroso, allí donde emerge se lo ve perecer. Se trata de ciencias que

se arriesgan, al “exponerlo”, a aquello mismo que ha permitido que el hombre sea conocido. Así se hila, bajo nuestra mirada, el destino del hombre, pero se hila por el revés; estos extraños husos lo reconducen a las formas de su nacimiento, a la patria que lo ha hecho posible. (Foucault, 2002, p. 370).

Desde aquí Foucault se pregunta si no es esa una forma de conducir-lo también a su fin, porque ninguna de esas ciencias hablan del hombre mismo. A ese gesto inicial de la conmovición de las ciencias humanas –en el que su objeto no está cerrado siquiera como *sector de objetos*, menos aún identificado, iluminado ni enunciado– le sigue la conmovición de su historización de esta invención reciente, de ese interés flamante, efecto de cambios específicos en las disposiciones del saber:

el hombre no es el problema más antiguo ni el más constante que se haya planteado el saber humano [...]. El hombre es una invención cuya fecha reciente muestra con toda facilidad la arqueología de nuestro pensamiento. Y quizá también su próximo fin. (Foucault, 2002, p. 375).



Las relaciones discursivas que Foucault considera en términos de prácticas permiten que un objeto exista en las condiciones positivas de un haz complejo de relaciones, colocado en un cierto campo de exterioridad, en un juego de relaciones discursivas primarias y secundarias (2005, pp. 71-81). En este sentido, el objeto/invento *hombre* del cual se tiene acceso a partir del trabajo, la vida y el lenguaje (es decir, a través de lo que produce, de su organismo, de sus palabras y también de lo que se mantiene en la opacidad como su otro) no deja de revelar dos instancias heterogéneas de las que acaso surja la propia crítica a lo humano y la crisis de las ciencias humanas. Por un lado, las exterioridades que preexisten a su emergencia: en tanto es un ser vivo, en tanto es un instrumento de producción, en tanto es un vehículo de las palabras. Y por otro lado, el registro que se solapa a esas exterioridades preexistentes, el que se da al *interior* de esa positividad empírica que Foucault señala a partir de la instancia de la finitud, a saber, la espacialidad de un/mi cuerpo, el hueco del deseo y el tiempo e historia del lenguaje:

Antes del fin del siglo XVIII, el hombre no existía. Como tampoco el poder de la vida, la fecundidad del trabajo o el espesor histórico del lenguaje. Es una criatura muy reciente que la demiurgia del saber ha fabricado con sus manos hace menos de doscientos años: pero ha envejecido con tanta rapidez que puede imaginarse fácilmente que había esperado en la sombra durante milenios el momento de iluminación en el que al fin sería conocido. (Foucault, 2002, p. 300)

Entonces se trata del hombre en tanto *invento de lo mismo*, ficción de la teoría, atravesado por el tiempo y la historicidad; una ficción, un artefacto marcado por su inminente obsolescencia. Todo acercamiento a lo humano que fuera posible desde las ciencias y saberes fueron moldeando a fuerza de cincel la figura del hombre y abriendo a sus impensados que, en el nivel arqueológico, no son más que contemporáneos. Así, lo impensado en tanto heterogeneidad es en relación con el hombre, “lo Otro fraternal y gemelo, nacido no de él ni en él, sino a su lado y al mismo tiempo, en una novedad idéntica, en una dualidad sin recurso” (Foucault, 2002, p. 317).

En esas novedades y formas gemelares de la ficción, al artefacto conceptual de lo humano parecen montarse actualmente otras modulaciones

de las ciencias humanas que reconfiguran su campo y desestabilizan la longevidad del invento.

Así, ¿no estamos ya ante el vaticinio de las primeras páginas de *Las palabras y las cosas*? ¿no estamos actualmente en el tiempo en el que este invento, pliegue de saber y ficción, está desapareciendo y encontrando nueva forma? Y en esta nueva con-formación ¿qué rasgos cobran las ciencias humanas, qué pliegues se ven nacer, qué heterogeneidades conforman su real?

IV.

Hoy, en la imagen borrosa de esa figura que se desvanece, otras formas de restos, otros excluidos, otras heterogeneidades vienen a hacerse lugar. Lo que se infiltra en la heterogeneidad de un lenguaje que quiere cambiar de escala, lo que inquieta las instancias de supuesta autonomía, lo que despeja las formas de la conciencia finita, está habitado por otredades. Es dable pensar que lo excluido de la invención del hombre lo habita a escondidas en su obsolescencia intrínseca.

En las diferentes matrices de inteligibilidad que Foucault cartografía y en las otras que hoy se actualizan y despliegan (incluso como críticas a su arqueología) no se trata de un progreso del saber que finalmente descubrirá su rostro real. Más bien, lo contrario, parece ser que es parte de la tarea de las ciencias humanas desestabilizar su supuesto espejo y reflejo, habilitar vórtices heurísticos y remolinos de la ficción.

Así, la ficción retorna no solo como objeto de análisis, sino como la forma de otro saber, como espacio donde se ejerce una lógica de lo otro, ya que como afirma De Certeau “la alteridad de lo real resurge en la ficción” (2007, p. 118). Sin embargo, detengámonos unos instantes en el sentido que cobra aquí lo real, noción del psicoanálisis que condensa para Jacques Lacan lo imposible de simbolizar, una presencia inasimilable, contundente y que sin embargo no podemos pensar, representar o imaginar. “La noción de que lo real, por delicado de penetrar que sea, no puede jugaros sucio, que no nos engañará adrede, es, aunque nadie repare realmente en ello, esencial a la constitución del mundo de la ciencia” (Lacan, 2009, 96). Lo real como heterogeneidad fundante de la ciencia y el saber insiste y retorna: su alteridad *resurge en la ficción*.

Nuestra época está marcada por otro modo de heterogeneidad desestabilizadora del saber, por otro real constitutivo (e inquietante). Lo otro que irrumpe desde fuera, conmoviendo el régimen de visibilidad o de percepción, no está solo en la heterogeneidad de lo visible y lo enunciable, sino en el cambio de escala de los problemas. En este marco, no solo se hace patente la fantasía del excepcionalismo, sino sobre todo se muestra la contundencia de la devastación, la materialización de la catástrofe, la huella geológica humana y su relación con el fin, con la extinción.

En el marco de conmoción de la realidad y de conmoción de las materialidades actuales, la pregunta por el estatuto de las ciencias humanas se vuelve más que relevante. No solo Rosi Braidotti (2015, 2019) desde una crítica posthumanista de las ciencias humanas hace volver la cara sobre los caracteres del pensamiento antihumanista de Foucault (y sus puntos ciegos) sino también otras lecturas y giros insisten en la necesidad de la descentralización del hombre, en la posibilidad de superar exclusiones y pensar las diferencias fuera de las jerarquías o dicotomías.⁷

Si las ciencias humanas inventaron al hombre, figura efímera que tendería a desaparecer más temprano que tarde, sin embargo la estabilización de un tipo de lenguaje, de un modo de tratamiento, de una cierta mirada parece permanecer en su sitio, aún expuesta a crisis y críticas. Permanecen las disciplinas, permanecen las prácticas. Mientras, su mayor invento se vuelve o bien irreconocible o bien insignificante, fuera de centro, fuera de eje y enmarcado en otra escena.

Esa otra escena puede ser nombrada como Antropoceno: “nuevo filtro epistemológico a través del cual las y los humanos podemos vernos. Tam-

7 “Para el momento en que Michel Foucault publicó su crítica rupturista del Humanismo en *Las palabras y las cosas*, la pregunta acerca de qué era la idea de “lo humano”, si era algo, estaba ya circulando en los discursos radicales del momento y había estado en el centro de muchas agendas de diferentes grupos políticos por más de una década. La ‘muerte del Hombre’, anunciada por Foucault (1966) formaliza una crisis epistemológica y moral que va más allá de las oposiciones binarias y atraviesa los diferentes polos del espectro político. A lo que se dirige es al Humanismo implícito del marxismo, más específicamente, la arrogancia humanista de continuar posicionando al Hombre en el centro de la historia mundial (...) El antihumanismo consiste en desvincular al agente humano de su postura universalista, llamándolo a dar cuenta, por así decirlo, de las acciones concretas que está promulgando. Diferentes y más agudas relaciones de poder emergen una vez que este antiguo sujeto dominante es liberado de sus ilusiones de grandeza y no se encuentra presuntamente a cargo del progreso histórico” (Braidotti, 2020, p. 5).

bién ha gatillado la producción de múltiples imágenes y narrativas sobre nosotras y nosotros mismos y sobre el mundo que nos rodea” (Zylinska, 2022, p. 22). Este real, esta ficción elocuente que nos acerca a heterogeneidades de otra escala, parece plegar en las ciencias humanas el fin del hombre (como invento) con el fin del hombre (en tanto especie).

No obstante, y paradójicamente, ese pliegue de formas del fin parece traer de regreso nuevamente al hombre (sea desde un hiperhumanismo, ultrahumanismo o desde un post(trans)humanismo), haciendo entrar por la ventana lo que sacó por la puerta: el excepcionalismo. Ante esta circunstancia peligrosa de las ciencias humanas, Zylinska propone una reconceptualización en términos de un contraapocalipsis feminista, de aceptación de nuestra condición material, sin negar nuestra perspectiva humana. Desde su crítica, indica y proyecta un marco que “crea un espacio para una apertura ética a las vidas y cuerpos precarios de los otros, humanos y no-humanos” (2022, p. 69), liberándose de formas de subjetividad ancladas en la masculinidad competitiva y predominante.

Por otra parte, Claire Colebrook desde su crítica a las ciencias humanas afirma que hay una continuación de las humanidades en la noción posthumana⁸ que podrían sobrevivir aún a la muerte del hombre. Su apuesta refiere a encontrar modulaciones posibles para las heterogeneidades que aún no decantan en nombres, y que no fetichice ni privilegie aquello sin-hombre. Además señala la necesidad y potencia de una forma de crítica que pueda “imagina(r) cómo sería la vida si uno pudiera abandonar la fantasía de la propia permanencia” (2019b, p. 92).

Otras formas heterogéneas parecen así indicar nuevas condiciones y paradigmas de las ciencias humanas que, en el mejor de los casos, se proyectan post-capitalistas, post-coloniales, post-industriales, post-feministas. Aunque también, como sostiene Colebrook, cabe la posibilidad de que las ciencias humanas se configuren como marcos extensivos y gerenciales de lo inhumano (2023, p. 29). Claire Colebrook en “Extinción de la teoría” (2019a) complica la escena teórica actual de las ciencias humanas, instando a reflexionar sobre la múltiple y variada información con la que contamos sobre lo que aquí podemos tomar como otras heterogeneidades: “el cambio climático, el terror, la destrucción y la extinción” (p.66) y el rol de

8 La autora sostiene que el posthumanismo, lejos de ser la superación de lo humano, es más bien una forma de nihilismo que adopta la estructura de una verdad superior (Colebrook, 2023, p. 3).

las ciencias humanas y sus teorías. Si, ante esta información y evidencia, la teoría redirige su lenguaje para hacer asimilable estas formas del fin, bajo el “vocabulario de mitigación, adaptación, política de la viabilidad y la sustentabilidad” (p.66) es preciso no ya la anti-teoría, sino la teoría después de la teoría.

Nos encontramos en un tiempo y en una configuración de discursos y saberes en los que se despliegan otros escenarios empíricos en los que lo posthumano, lo no-humano, incluso lo in-humano se desenvuelve.⁹ Ante esto, su apuesta apunta a un retorno de la imaginación:

Una aproximación futural a las disciplinas abrazaría e intensificaría las diferentes inclinaciones del pensamiento –las diferencias de pensar en conceptos, colores, sonidos, afectos– y no asumiría precisamente lo que el cambio climático nos obliga a cuestionar: ¿por qué, si la información respecto de nuestra contaminante y parasitaria existencia es tan amplia, somos tan incapaces de pensar intensivamente, de imaginar una inclinación diferente más allá de aquella de la adaptación y de la supervivencia del hombre? (Colebrook, 2023, p. 29-30)

Sobre el rostro humano que Foucault vio deshacerse en la arena y sobre las heterogeneidades que en su demiurgia lo hicieron posible se advinan, una y otra vez, las esquirlas de la explosión del saber de las ciencias humanas. Ciencias atravesadas desde su nacimiento por lo heterogéneo, por la desfiguración de su objeto y por el trazado de fronteras siempre borrosas.

El gesto foucaultiano en la arqueología de las ciencias humanas que hemos rastreado es múltiple: atraviesa la risa inicial que hizo patente lo inasimilable entre las palabras y las cosas, recorre los intersticios heterotópicos para enlazar lo enunciable y lo visible, abre a la provocación de instituir al hombre como invención de un objeto que funda un saber y, por último, revela la obsolescencia y el fin próximo de la invención que acaba de nacer. Esos gestos en parte se calcan y en parte se transmutan en la crítica actual de las ciencias humanas. El fin del hombre proclamado

9 Apuntar a una teoría después de la teoría tiene el sentido para Colebrook de permitir “considerar sobre qué supervivencia vale la pena preocuparse, qué de lo humano, de la multitud o de lo vivo haría posible un *ethos* que no fuera el *ethos* del presente” (2019a, 64).

por Foucault se encarna en materialidades diversas, corporales, sexuadas, geopolíticas (y desde ahí es puesto en cuestión), se enmarca en una sensibilidad apocalíptica, es pensado desde la perspectiva de la extinción en las ficciones que constituyen hoy al llamado Antropoceno (por lo que el fin se expande en distintas direcciones y escalas).

Ciencia y ficción se pliegan en las humanidades, también en estas humanidades posthumanas: las ficciones que las constituyen cuentan con efectos de verdad que le son correlativos, con gran poder performativo y acaso por eso mismo son potentes y peligrosas. Peligrosas en dar por evidente lo que ellas enuncian, en volver a fascinarse con la excepción humana, en volver inocua la imaginación. Potentes en tanto indican la posibilidad de otros imaginarios, en tanto nos exhortan a reconocer la heterogeneidad e historicidad de sus objetos, en tanto interrumpen el hábito de *creer que sabemos lo que vemos* (Mendez Cota en Zylinska, 2022, p. 13). Si algo aún insiste en las ciencias humanas es lo real que resurge en la ficción para imaginar inclinaciones no replegadas a la adaptación y la supervivencia. Inclinaciones de la imaginación que puedan lanzar un resplandor y, acaso, provocar al pensamiento, la sensibilidad y la risa.

Referencias

Braidotti, Rosi (2015). *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa.

Braidotti, Rosi (2020). Humanidades posthumanas. *Cuadernos Filosóficos/ Segunda época*, (16), 1-36. <https://cuadernosfilosoficos.unr.edu.ar/index.php/cf/article/view/65>

Colebrook, Claire (2019a). La extinción de la teoría. *Revista de filosofía Universidad Iberoamericana*, 51(146), 44-69. <https://revistadefilosofia.ibero.mx/index.php/filosofia/article/view/4>

Colebrook, Claire (2019b). Extinción feminista. *Revista de filosofía Universidad Iberoamericana*, 51(146), 70-93. <https://revistadefilosofia.ibero.mx/index.php/filosofia/article/view/6>

Colebrook, Claire (2014). Humanidades posthumanas. En *Death of the Posthuman. Essays on Extinction* (pp. 158-185). Michigan: Open

Humanities Press. (Trad. de Jazmín Acosta) https://arqueologiasdelporvenir.com.ar/wp-content/uploads/2023/03/Colebrook_Humanidades-posthumanas.pdf

De Certeau, Michel (2007). *Historia y psicoanálisis*. México: Universidad Iberoamericana.

Deleuze, Gilles (2013). *El saber. Curso sobre Foucault*. Buenos Aires: Cactus.

Foucault, Michel (1997). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama.

Foucault, Michel (2002). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Foucault, Michel (2005). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Foucault, Michel (Septiembre de 2013). *Heterotopías y cuerpo utópico*. Hipermedula. http://hipermedula.org/wp-content/uploads/2013/09/michel_foucault_heterotopias_y_cuerpo_utopico.pdf.

Lacan, Jacques (2009). *Seminario 3. Las psicosis 1955-1956*. Buenos Aires: Paidós.

Prósperi, Germán (2018). La noción de 'esquema' en el pensamiento de Michel Foucault. Hacia una ontología de la imaginación. *Agora. Papeles De Filosofía*, 37(2), 215-235. <https://doi.org/10.15304/ag.37.2.4392>

Zylinska, Joanna (2022). *El fin del hombre. Un contraapocalipsis feminista*. Santiago de Chile: Mimesis.



El llamado de (la) atención. Modulaciones miméticas, estéticas y éticas ante la crisis

Nicolás López*

Franca Maccioni †

Vivimos en una época en la que estar atentos, es decir, presentes e implicados en un espacio-tiempo compartido, resulta cada vez más raro. Como menta el título de un libro colectivo de reciente publicación, asistimos a una suerte de *Eclipse de la atención* (Fernández-Savater y Etxebarria, 2023): “zapping, multitarea y scrolleo constante, intolerancia al silencio, incapacidad de recogimiento y concentración, distracción crónica e indiferencia permanente al entorno más inmediato... hoy en día nunca estamos en lo que estamos” (p. 13). Que la atención ha ingresado dentro de una economía más amplia del rendimiento en la que, como las demás mercancías, está sujeta al más feroz proceso de estandarización y homogeneización es un hecho indudable, que por lo demás obliga resistir la tentación de remitir este cataclismo a una suerte de distracción generalizada. Y esto no solo porque el problema parece ser menos el de un devaneo colectivo que el de la excesiva concentración en un régimen perceptivo, que define *a priori* el campo de lo digno de ser considerado, sino sobre todo porque no sería posible dar cuenta del eclipse de la atención sin hacernos cargo de la larga duración que preparó su ocaso y de la multiplicidad de catástrofes (climáticas, económicas, sociales, epistemológicas y tecnológicas) que propiciaron su decadencia.

Probablemente, en este sentido, aludir al eclipse de la atención sea un modo más de nombrar el estatuto de un presente asediado por un sinfín de crisis. Pero quizás no sea solo un nombre más para pensar este tiempo convaleciente. Al menos como apuesta, quisiéramos pensar que en torno a la atención se juega un punto crucial para nuestras prácticas y formas de vida, porque la atención no solo describiría un campo de la experiencia

* Instituto de Humanidades / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
nlopez@mi.unc.edu.ar

† Instituto de Humanidades / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
franca.maccioni@unc.edu.ar

afectada por las mil fantasmagorías de la economía mercantil, sino también una suerte de ejercicio y hasta una tarea que permitiría, sino superar, al menos deponer el nihilismo en el que se regodean las retóricas del oca-so. Está claro que la atención no ha sido el modo de percepción privilegiado por el curso mismo de la modernidad científica y del pensamiento cultivado a su medida. Pero no por eso ha desaparecido como fuerza actuante en el presente: aunque debilitado, el llamado de la atención aún persiste y prueba de ello quizás sea la insistencia con la que emerge como un *pedido* en diversas teorías que de modo crítico intentan responder a las urgencias de nuestro tiempo.

Siguiendo entonces las pistas tanto de su eclipse como de su rehabilitación, al centrarnos en la cuestión de la atención, quisiéramos leer las múltiples crisis a las que asistimos no solo como un momento de desorientación epistemológica, sino también afectiva y perceptiva; o mejor, un momento donde la desorientación epistemológica alcanza las proporciones de una mutación antropológica o incluso ontológica. Ello explicaría también porqué resultan inescindibles, hoy, las categorías de la teoría de la percepción, las de la política, la ética y aun de la estética. Pero, al mismo tiempo, quisiéramos no dejar de insistir en la pregunta por qué se juega en la atención entendida como un modo de relación singular, ni tampoco por la exigencia que ella abre (o que en ella se abre) de a-tender (y de tender) hacia un “más allá de lo humano”. “Más allá” que llevaría menos a postular una negación o superación de lo humano en una suerte de indiferenciación ontológica entre todos los existentes que a repensar, en la senda de la atención, otros modos posibles de tramar relaciones *miméticas, estéticas* y éticas con todo lo que hay, bajo la convicción de que “prestar atención a nuestras relaciones con esos seres que existen de alguna manera más allá de lo humano nos obliga a cuestionar nuestras prolijas respuestas acerca de lo humano” (Kohn, 2021, p. 9).

Siguiendo la propuesta esbozada por Yves Citton (en Fernández-Savater y Etxeberria, 2023), en esto que quisiéramos pensar como un primer acercamiento a una noción que se nos reveló por demás potente y abierta a una multiplicidad de despliegues heterogéneos, buscaremos señalar algunos modos posibles de “combatir el extractivismo en la utilización de los recursos naturales y en la explotación de nuestros recursos mentales tratando de mirar de otra manera” (p. 39). Lo haremos indicando algunas modulaciones posibles de lo que proponemos pensar como una *mimética*,

una *estética* y una *ética* de la atención, convocando, para ello, a pensadoras y pensadores que, desde diversas temporalidades, tradiciones y contextos, aportaron a (y apostaron por) potenciar su fuerza.

Mimética de la atención

Se trata de “prestar atención”. Tal parece ser el imperativo *crítico*. Ahora bien, ¿qué significa atender? ¿Quién atiende? ¿A qué se atiende? Pero, formuladas así, ¿estaríamos planteando bien las preguntas? ¿No están ya forzadas por el cliché de una gramática en cuyos pronombres relativos se cuela una asimetría, un dualismo que separa al objeto del sujeto de la atención, e imprime, desde los términos mismos de la interrogación, una distribución desigual de atributos y una jerarquía incuestionada entre lo atendiente y lo atendido?, ¿no sería eso, acaso, lo que la exigencia de “prestar atención” apuntaría a poner en entredicho? ¿Cómo pensar la atención más allá del paradigma sujeto/objeto? O, en todo caso, ¿cómo sostener la pregunta por aquello que la atención le imprime al modo corriente como comprendemos dicho paradigma, instándonos a imaginar otros modos de pensar el sujeto, la agencia y sus relaciones con la experiencia de la mirada, de lo que mira y lo mirado?

Insistamos. Se trata de “prestar atención”, de responder a la invocación de aquello que “llama la atención”, que demanda un tender-hacia otro que uno mismo: un prestar que es también un responder y un dar refugio a lo que solicita y se dona en un encuentro sinestésico de los sentidos. Werner Hamacher (2012) sostenía al respecto que la atención no es “un don de quien la practica, sino un don que primero tiene que recibir para poder ejercerlo” (Hamacher, 2012, p. 867). Es como si la noción de atención llevara consigo una idea ampliada e inquietante de la percepción, de acuerdo con la cual *atender* no sería una capacidad subjetiva ni tampoco un rasgo que remitiría exclusivamente a una relación entre seres humanos, sino el médium en el que incluso una exigencia que es ajena al humano puede encontrarse con una respuesta humana. Si bien es cierto que la atención como relación con lo Otro ya ha sido pensada en el ámbito de la mística cristiana y judía, en términos de apertura hacia lo divino y trascendente, se trata para nosotros de resituar su potencia en lo mundano e inmanente. Recuperando a Eduardo Kohn (2021) podríamos decir que en la atención se juega algo del orden de “la realidad de un tipo de mirada que se extien-

de más allá de las formas humanas de ver” (Kohn, 2021, p. 308), lo cual obliga a revisar los supuestos antropocentrados de nuestras concepciones antropológicas y metafísicas.

“Lo que vemos no vale –no vive– a nuestros ojos más que por lo que nos mira”. Así da comienzo Georges Didi-Huberman (2010, p. 13) a su libro dedicado a pensar el arte minimalista y, con ello, a poner en entredicho “proposiciones metafísicas muy antiguas”: la de los pensamientos binarios y del dilema que obligan a elegir *entre* “lo que vemos (con su consecuencia excluyente en un discurso que lo fija, a saber la tautología) y lo que nos mira (con su influencia excluyente en el discurso que lo fija, a saber la creencia)” (Didi-Huberman, 2010, p. 47). Frente a la victoria represiva que suponen ambas caras de una misma moneda que conduce a la indiferencia –“moneda de quien intenta escapar a esa escisión abierta en nosotros por lo que nos mira en lo que vemos”–, se trata, sugiere, de “inquietarse por el *entre* y solo por él” (Didi-Huberman, 2010, p. 47).

Para nombrar ese umbral de reversibilidad entre mirar y ser mirado que la atención pone en juego, Didi-Huberman recupera la noción materialista de “aura” que Walter Benjamin elaborara ya en 1939. De acuerdo a Benjamin:

[A] la mirada es inherente la expectativa de ser devuelta por aquel que fue su destinatario. Donde esta expectativa tiene su respuesta (que, en el pensamiento, tanto puede fijarse a una mirada intencional de la atención como a una mirada en el sentido más llano del término), allí recae sobre la mirada la experiencia del aura en su plenitud. “La perceptibilidad”, así juzga Novalis, es “una atención”. La perceptibilidad de la que habla [Novalis] no es otra que la del aura. La experiencia del aura se basa entonces en la transposición de una forma de reacción corriente en la sociedad humana a la relación de lo inanimado o de la naturaleza con el ser humano. El observado o el que se cree observado levanta la mirada. Experimentar el aura de un fenómeno significa investirlo con la capacidad de levantar la mirada. (2012, p. 233)

Especular con la posibilidad de que la capacidad de devolver la mirada sea inherente o incluso constitutiva de las cosas, de modo tal que la agencia, en el ejercicio de la atención, pueda también ser atribuida a objetos inanimados, es un tópico que retorna de manera recurrente en ciertas zonas

de la teoría contemporánea. Jane Bennett (2022), en *Materia vibrante*, por caso, insiste en el esfuerzo teórico-crítico que supone “provocar una atención hacia las cosas y sus afectos” en un intento por proponer una “forma contracultural de percepción” que recuse la indiferencia de una mirada para la cual “el mundo aparece como si solo consistiera en sujetos humanos activos que se enfrentan a objetos pasivos y a sus mecanismos gobernados por leyes” (Bennett, 2022, p. 19). Necesitamos, insiste, ejercitar una “atención cultivada, paciente, sensorial, hacia las fuerzas no-humanas que operan fuera y dentro del cuerpo humano” (Bennett, 2022, p. 19).

Así, con el objetivo de delinear una ontología positiva de la materia vibrante capaz de atender a lo que denomina el “poder-cosa” y la “agencia de los ensamblajes”, la apuesta de Bennett por ejercitar un cultivo de la atención emerge, también, como un *método* posible para rehabilitar en el presente el “encantamiento del mundo”. En sus términos, reencantar lo existente, siguiendo a Michael Saler (en Bennett, 2022) permitiría no solo recuperar “el ‘deleite’ [humano] en cosas maravillosas sino el potencial de ser colocado bajo su hechizo, de ser hechizado” (p. 28) por lo no-humano. La eficacia del hechizo pareciera depender aquí al menos de dos condiciones. Por un lado, de la necesidad de especular en torno a un principio de semejanza entre los cuerpos orgánicos e inorgánicos: será el afecto (impersonal), principio de la vitalidad, el que, equiparado a la noción de materia, permitiría señalar una común propiedad de los cuerpos –“son *todos* afectivos” (Bennett, 2022, p. 17)–. Por el otro, una sesuda reflexión en torno al método que obliga a imaginar tácticas para orientarse ante lo desconocido. Como sugiere en otro de sus libros, “el encantamiento como estado de ánimo requiere una forma cultivada de percepción, una atención exigente y meticulosa a la especificidad singular de las cosas” (Bennett, 2001, p. 37). Por ello, ante la pregunta por “¿cómo reconocer la opaca pero ubicua intensidad del afecto impersonal?”, Bennett (2022, p. 18) anota que el cultivo de la atención debiera ser acompañado de gestos concomitantes. Dosificar la tendencia crítica a la desmitificación –que insiste en investir todo lo existente con una agencia que le pertenecería solo a los humanos–; asumir “cierta predisposición a sonar ingenuo o necio, a afirmar eso que Adorno llamó sus rasgos de ‘payasada’” (p. 18); y “cultivar un poco de antropomorfismo –la idea de que la agencia humana tiene ciertos ecos en la naturaleza no-humana– para contrarrestar el narcisismo de los humanos que están a cargo del mundo” (p. 22) serían algunos de ellos.

Volveremos sobre los vínculos entre atención e ingenuidad más adelante. Quisiéramos por el momento detenernos en la trama de relaciones que se abre entre atención, semejanza y antropomorfismo, para explorar lo que, tras las huellas de Benjamin, podríamos llamar una *mimética* de la atención. En una carta dirigida a Adorno el 7 de mayo de 1940, Benjamin, adoptando también una suerte de antropomorfismo táctico, insistía en que la noción de aura instaba a especular que “debe haber algo humano en las cosas que no es creado por el trabajo” (Adorno, Benjamin, 1998, p. 312). Ya en 1933 en “Doctrina de lo similar” y en “Sobre la facultad mimética”, Benjamin había argumentado que existe una corriente de correspondencias cósmicas que sería anterior a la determinación del mundo como un objeto enfrentado a un sujeto. El comportamiento del niño que juega a imitar las cosas y que les da vida con su cuerpo sería testimonio de una experiencia semejante en la que el mundo todavía no se ha vuelto, como para el adulto, una materia pasiva, sino una que está viva, emite señales y actúa a su modo. La mimesis, en tal sentido, no sería la “representación” de un objeto por un sujeto, sino el hacerse semejante (no igual) de lo diferente, en función de una similitud que es percibida como común al sujeto y al objeto. En esa medida, la facultad o capacidad mimética, como la atención, sería menos una propiedad humana que un “don” –es decir, algo que nos es dado– y, más específicamente, el “don de dejar participar al espíritu en esa medida de tiempo en que las semejanzas salen a relucir fugazmente en el flujo de las cosas, solo para volver a sumergirse enseguida” (Benjamin, 2010a, p. 212, trad. modificada).

Fue también Benjamin quien advirtió con insistencia que nos hemos vuelto pobres en capacidad de producir y percibir semejanzas. Una mirada sobre la historia de dicha facultad nos muestra que, en el largo proceso de racionalización, el modo mimético en que las antiguas prácticas (por caso, las astrológicas o mágicas) lograban correlacionar la vida de los astros y los sucesos terrenos, lo micro y lo macrocósmico, lo humano y lo no humano, fue perdiendo terreno frente una visión físico-matemática del universo. Para Benjamin (2010a) “es evidente que el mundo perceptivo del ser humano moderno contiene muchas menos correspondencias mágicas que el de los pueblos antiguos o el de los primitivos” (p. 209). Sin embargo, no deberíamos entender esta disminución o mutación en términos de ocaso o, peor, de superación, ya que, aunque atenuada, la mimesis sigue siendo una fuerza oculta pero actuante en el presente; fuerza que

conserva supervivencias de modos de pensamientos contra-modernos, y hasta contra-civilizatorios, por cuanto se resisten a ser domesticados por la prevaleciente economía del rendimiento (cfr. Levi-Strauss, 1984).

Prueba de ello quizás sea la importancia paradigmática que adquiere la semejanza en diversas teorías contemporáneas que hacen de la atención a la vez su objeto y su método. Teorías que se resisten a partir de una diferencia radical que permitiría trazar límites claros y distintos entre lo humano y lo no-humano, apostando por marcar modos de *participación*, que ponderan las capacidades de agencia compartidas por la totalidad de lo existente. Las fuerzas afectivas, en Bennett; el pensamiento, la representación y el uso de signos, en Kohn, emergen de manera ejemplar como gestos potentes que buscan rehabilitar la atención a las correspondencias, las similitudes, las analogías, las semejanzas y las confusiones productivas.

En este sentido, siguiendo las huellas de una mimética de la atención, entendemos que la insistencia en revitalizar un antropomorfismo táctico, que encontramos, por caso, en Bennett y en Benjamin, debiera ser entendida menos en el sentido clásico de proyección de atributos humanos a lo no-humano, que como un modo fructífero de ejercitar, por medio de la imaginación, la facultad mimética en el presente. Modo que obliga a resistir las periodizaciones teleológicas y el goce escatológico en el pensamiento de la crisis, para atender, en cambio, a la larga duración de un gesto que fabula medios de intensificar los campos de posibles que no agotaron su potencia en la historia efectiva. En esta constelación, entonces, podríamos recuperar el “antropomorfismo a contracorriente” que Marguerite Yourcenar (1980) supo ver en Roger Caillois y que Gabriela Milone (2017) retoma a su vez para repensar la imaginación material del presente. O también, el “antropomorfismo desgarrado” que Natalia Lorio (2021) busca hacer resonar, desde Bataille hacia Didi-Huberman, para pensar los alcances de una antropología de las imágenes heterológicas y sublevadas.

Si, como sugiere Vinciane Despret (2018), en la actualidad “el rechazo de las anécdotas (que plagan tan notablemente el discurso de los aficionados), y sobre todo la sospecha maníaca respecto del antropomorfismo, aparecen como la marca de una ciencia auténtica” (p. 61), no resulta casual que la atención despunte no solo como gesto de percepción “contracultural”, “a contracorriente” y “contra-moderno”, sino también como modo “contracientífico” de recusar el paradigma de la dualidad sujeto/objeto abriendo la exigencia de ejercitar una “observación *no controlada*” (Des-

pret, 2018, p. 63). “Prestar atención a los detalles que pueden importar, interpretar intenciones, atribuir un conjunto complejo de motivos y de significaciones” basado en “razonamientos por analogía”, se abre así como una vía posible para recomenzar la potencia del “antropomorfismo desbocado” que caracterizó a los naturalistas del siglo XIX en los que primaba la “generosidad de atribución de subjetividades” de la cual ha intentado librarse la práctica científica desencantada (Despret, 2018, p. 59). Parafraseando una vez más a Despret (cfr. 2018, p. 33) podríamos decir que, en una mimética de la atención que cultiva ciertas formas de antropomorfismo como táctica, ya no se trata de comprender lo no-humano con la vara de los motivos humanos, porque ya no es lo humano lo que está en el centro de este asunto, sino una práctica en la que se juega un modo singular de relación entre quien mira y quien es mirado y un modo singular de producir saber a la altura de su exigencia.

§ Aunque la cuestión de la atención no incumba únicamente a la visión, la mirada –pero podríamos decir algo similar también de la escucha o el tacto– es un tópico privilegiado para repensar la atención como don de receptividad más que como capacidad subjetiva. A este respecto, es curioso remarcar que una mimética de la atención como la que Benjamin postuló bajo la idea de aura –y que Didi-Huberman recupera para pensar, por su parte, la experiencia de lo visual ante los cubos minimalistas– no resulte del todo diferente a la revisitación del animismo que vienen llevando adelante antropólogos contemporáneos como Eduardo Viveiros de Castro y Eduardo Kohn. También allí, con diferentes matices, una experiencia de la mirada se alía con un pensamiento más rico del mundo no humano. En *Metafísicas caníbales*, Viveiros de Castro (2010) presenta la cosmología amerindia como “un universo habitado por distintos tipos de actuantes o de agentes subjetivos, humanos y no humanos –los dioses, los animales, los muertos, las plantas, los fenómenos meteorológicos, con mucha frecuencia también los objetos y los artefactos–, dotados todos de un mismo conjunto general de disposiciones perceptivas, apetitivas y cognitivas, o dicho de otro modo, de “almas semejantes” (p. 34). Para el pensamiento indígena, todos los seres ocupan o pueden ocupar un punto de vista, por lo cual son virtualmente personas. Ahora bien, “la forma como los humanos ven a los animales, a los espíritus y a otros actuantes cósmicos

es profundamente diferente de la forma como esos seres los ven y se ven” (Viveiros de Castro, 2010, pp. 34-35). Los “animales predadores y los espíritus”, por ejemplo, “ven a los humanos como presas, mientras que las presas ven a los humanos como espíritus o como predadores” (Viveiros de Castro, 2010, p. 35). Kohn, por su parte, ejemplifica este intercambio de perspectivas contando una inquietante experiencia de devolución de la mirada, de la que participan los *runa* (humanos) y los *puma* (jaguares, pero, más genéricamente, predadores). La anécdota que abre *Cómo piensan los bosques* sugiere que, en un encuentro fortuito, “si un jaguar te reconoce como un ser capaz de devolverle la mirada –alguien como él mismo, un *tú-* te dejará en paz. Pero si te llegara a ver como una presa –un *eso-* es muy probable que termines muerto” (Kohn, 2021, p. 1). Sucede que “al devolverle la mirada al felino les permitimos a los jaguares la posibilidad de tratarnos como sí-mismos. Si, en cambio, desviáramos la mirada, nos tratarían como y seguramente nos convertiríamos en objetos –literalmente, en carne de presa, *aycha-*” (Kohn, 2021, p. 128). Desplazándose del centro de la escena, al atender de este modo al mundo más-que-humano, el humano del relato de Kohn participa de una reciprocidad de la que no es causa. Por ello, para una atención mimética y no subjetivamente fundada, “la manera como nos ven otros tipos de seres importa” (Kohn, 2021, p. 2), pues define también el propio rango de lo humano como un ser no excepcional, sino relacional.

A diferencia de estas perspectivas antropológicas, habría que resaltar que Benjamin, de quien partimos, vería en una contra-modernidad, una modernidad subterránea, y no necesariamente en culturas distantes o extrañas a la moderna, la posibilidad residual de una experiencia mimética semejante. Así, por ejemplo, aparece súbitamente el universo bajo la “severa mirada india” del niño, ser mimético por antonomasia, que “persigue a los espíritus cuyo rastro husmea en las cosas” (Benjamin, 1987, p. 55, trad. modificada). Para él, “la Tierra está repleta de los más incomparables objetos que se ofrecen a la atención y actividad infantiles”; en los detritus de la ciudad, los niños “reconocen el rostro que el mundo de los objetos les vuelve precisa y solamente a ellos” (Benjamin, 1987, p. 25). Otro tanto sucede en el contacto de la ciudad con el flâneur, el ocioso paseante a quien “el espacio le guiña los ojos” (Benjamin, 2005, p. 424).

Estética de la atención

Habiendo trazado ya algunas líneas de lo que propusimos pensar como una mimética de la atención, quisiéramos abrir ahora la pregunta por una posible modulación estética de la experiencia (de lo) singular que la atención pone en juego. Lo hacemos siguiendo las huellas de una intuición que vemos aparecer en el libro *En tiempos de catástrofe* de Isabelle Stengers (2017). Allí, en un capítulo precisamente titulado “Prestar atención”, leemos:

Lo que somos intimados a olvidar no es la capacidad de prestar atención, sino el *arte* de prestar atención. Si hay arte, y no solamente capacidad, es porque se trata de aprender y cultivar la atención, es decir, literalmente, *prestar atención*. Prestar en el sentido de que la atención, aquí, no se refiere a lo que es *a priori* definido como digno de atención, sino lo que obliga a imaginar, a consultar, a encarar consecuencias que ponen en juego conexiones entre lo que tenemos la costumbre de considerar como separado. En pocas palabras, prestar atención requiere saber resistir a la tentación de juzgar. (Stengers, 2017, p. 78)

Entre el arte y la capacidad, Stengers nos deja abierta una vía para indagar en las posibles relaciones entre estética y atención. Siguiendo su gesto, se trataría de una vía balizada por dos exigencias: una que “obliga a imaginar”, la otra que demanda “saber resistir la tentación de juzgar”. Ambas, de algún modo, custodian la emergencia de lo singularizado que la atención hace posible, como si se tratara de una singularidad que conserva siempre algo del orden de lo desconocido e inquietante –que *obliga a imaginar*– a condición de que no olvidemos el trabajo negativo que la atención supone como su condición de posibilidad –la suspensión del juicio–. En cierta manera, para atender a lo desconocido, es necesario “evitar el riesgo de encontrar lo que se busca”, de transformar el mundo en coto de caza de las intenciones. Sobre una premisa similar, en “La atención y la voluntad”, recopilado en *La gravedad y la gracia*, Simone Weil (1994) anotaba:

Una mala manera de buscar. Con la atención fija en un problema. Un fenómeno más de horror al vacío. No se quiere ver perdido el trabajo.

Obstinación en proseguir la caza. No es preciso querer encontrar: porque, como en el caso de la dedicación excesiva, se vuelve uno dependiente del objeto del esfuerzo. Se hace necesaria una recompensa externa, algo que el azar proporciona a veces, y que uno está dispuesto a recibir al precio de una deformación de la verdad. (...) Retroceder ante el objeto que se persigue. Solamente lo indirecto resulta eficaz. No se consigue nada si antes no se ha retrocedido. (Simone Weil, 1994, p. 90)

Entre el suspender y el recibir, la atención emerge así como una suerte de pasividad activa que demanda un paso atrás o, para decirlo con Fernández-Savater (2023), que solicita “una especie de espera y de vaciamiento que permita acoger lo desconocido” (p. 17). Weil pensó que un modo posible de vaciarse sería el de asumir la propia estupidez, deponiendo el orgullo que motoriza la precipitación de las respuestas (cfr. Savater, 2023, p. 18). Hacer lugar a las preguntas, sostenerse en la duda y la especulación que deja lugar al trabajo de la imaginación, dilatando las categorizaciones racionales que direccionan el pensamiento, parece ser también un gesto necesario para cultivar la atención a lo singular. Recordemos aquí a Bennett y su “predisposición a sonar ingenua” como una de las tácticas necesarias para ejercitar una atención paciente. Y sumemos a Yves Citton (2023), cuando agrega:

Estamos de verdad atentos cuando, más allá de los clichés, observamos mejor, prestamos una atención distinta de la que basta para reconocer meramente una categoría o un tipo general. Entonces sucede algo: *singularizamos un objeto*. [...] *La atención es algo que singulariza*. (Yves Citton, 2023, p. 36)

Entre la singularización, el trabajo de la imaginación y la dilación del juicio, entonces, se abre espacio el ejercicio de la atención como arte. Y esto no solo por el hecho de que estaríamos menos ante una capacidad que frente a una disposición que debe ser ejercitada, sino también porque el arte es, en algunas ocasiones, un laboratorio privilegiado para el cultivo de la atención. Merleau-Ponty supo reconocer el lugar paradigmático del arte para pensar una experiencia de la percepción en estos términos. Partiendo de la constatación de que percibir no es igual a definir, porque definir es un acto que corresponde al juicio y no a la percepción, agregaba:

En Cézanne, en Juan Gris, en Braque, en Picasso, de diferentes maneras, encontramos objetos –limones, mandolinas, racimos de uvas, paquetes de cigarrillos– que no se deslizan bajo la mirada como objetos “bien conocidos”, sino, por el contrario, la detienen, la interrogan, le comunican extrañamente su substancia secreta, el propio modo de su materialidad (...). (Merleau-Ponty, 2008, p. 59-60)

La filosofía de la percepción de Merleau-Ponty no fue tan lejos como para afirmar que la “visión de las mismas cosas” podía ser interpretada también en el sentido objetivo del genitivo, como un poder-cosa inherente a “su materialidad”, tal como expusimos anteriormente en relación con la mimética de la atención. Sin embargo, sí supo ver en el arte un modo de atención que coincide con los términos en que se está problematizando su ejercicio en las teorías contemporáneas; teorías que buscan revitalizar su estatuto postulando el *arte de la atención* como un modo singular de producción de saber (*poiético*), que si es mimético, no lo es en el sentido clásico que lo comprende como representación y copia, sino, como sugerimos anteriormente, en términos de participación y comunicación. Rafael Sánchez-Mateos (en Fernández-Savater y Etxeberria, 2023) lo dice de este modo:

Quando se dice que el arte imita la naturaleza, en realidad no se trata de representar su imagen generando una copia, sino, como decían los viejos gnósticos, de volver a recrear su fuerza generativa en el propio acto creativo. No una copia del mundo, sin una posibilidad de él, pergeñada en el marco de una reciprocidad activa, donde lo cultural se compone con lo natural y viceversa. La verdadera originalidad del arte quizás se esconde en la reconexión con estas fuerzas originarias que atraviesan toda existencia. (Sánchez-Mateos, 2023, p. 107)

En esa suerte de reconexión propiciada por el *médium* de la atención, pareciera ponerse en juego la especificidad de la creación artística, allí donde la atención que opera al crear “nos invita a las intermediaciones entre los seres y a una especie de *huelga humana*” en la que, en los términos de Sánchez-Mateos, crear sería “como criar algo que está vivo y, criar algo vivo, que exige grandes dotes creativas, es creer que lo creado a su vez es creativo” (en Fernández-Savater, Etxeberria, 2023, p. 111). Que la crea-

ción artística no es una propiedad humana lo sabemos, entre otros, gracias a Etienne Souriau (2022), quien supo explorar y ampliar ese sentido artístico compartido en un más allá de lo humano.

Pero insistamos. Si nosotros decimos *estética de la atención* y no solo *arte de la atención*, es porque queremos hacer hincapié, también, en lo que –desde un trabajo de investigación colectivo, dirigido por Luis García–venimos explorando en torno a la posibilidad de postular una *racionalidad propiamente estética* capaz de disputar su lugar en la producción de conocimiento *entre* (y ante) la ciencia o la política. Insistir en la herencia y rehabilitación de un saber estético (*poiético*) posibilitaría a su vez recuperar una larga tradición de pensamientos que, ya en la propia modernidad, “se planteó la exigencia de una ‘cultura’ no reducida a los dictámenes de una subjetividad desencarnada, a la vez que las posibilidades de una ‘naturaleza’ no reducida a la del mecanicismo cientificista” (García, 2023). La tradición del discurso estético, en este sentido, quizás sea la que insistió con mayor énfasis en privilegiar el lugar de la imaginación, en ponderar lo singular, en componer naturaleza y cultura y, sobre todo, en someter a una profunda reflexión crítica el supuesto según el cual solo los juicios categorizantes, que subsumen lo singular en tipo generales, serían capaces de producir conocimiento. Por todo ello, la atención en este sentido podría ser un modo más de nombrar la rehabilitación de una cierta orientación estética (pero no estetizante) del conocimiento, de la experiencia y de la relación entre los existentes.

§ Simone Weil (1994) escribió que “lo bello es algo a lo que se puede prestar atención” (p. 20). La idea de que la experiencia de lo bello y la atención pueden pensarse juntos la encontramos ya en Kant. No desconocemos la dificultad que supone reponer algo del pensamiento kantiano para aportar a una escena de la teoría contemporánea que, explícita o implícitamente, parece pensarse en contra de su legado. La primacía de la epistemología por sobre la ontología, así como también el giro subjetivista que propició su teoría, emergen hoy como blancos paradigmáticos para quienes asumen el desafío teórico de atender a las exigencias de lo no-humano y del cambio climático (cfr. Biset, 2022). Sin embargo, si se trata de insistir en las potencias de pensar una *estética de la atención* (a lo bello) su referencia resulta, aunque incómoda, insoslayable. Y esto no solo porque la *Crítica de la facultad de juzgar*

asumía ya explícitamente la necesidad de imaginar formas de unidad de un mundo fragmentado entre *teoría* (como ciencia que solo conoce el mundo como sensible) y *práctica* (como pensamiento de lo supra-sensible) o entre las “cosas en sí” y el “sujeto”, haciendo de la *crítica* algo radicalmente distinto a la determinación doctrinaria de un campo de objetos del saber. Sino, sobre todo, porque con ella se asumía ya la multiplicidad y singularidad de una naturaleza que excedía los marcos de comprensión científicos (mecanicistas) de su época, reclamando el ejercicio de otros modos de pensamiento. *Pero hay formas de la naturaleza tan múltiples...* (Kant, 1992, p. 91).

Dicho de otro modo. En la facultad de juzgar estética, como “tránsito”, como “miembro intermedio”, Kant ensayó un medio de enlace entre entendimiento y razón en el que la imaginación *juega* libremente. Sumado a ello, en la modulación estética del juicio como *reflexionante* (y no determinante) nos dejó una vía abierta para pensar un rasgo específico que la atención, creemos, pondría en juego: no la suspensión del juicio en general, sino la demanda de un modo de juzgar singular. Ni inductivo, ni deductivo, ni subsuntivo; el juicio reflexionante sería aquel capaz de atender a lo existente en su singularidad, allí donde ni las categorías ni los universales estarían dados a priori, sino que deben ser buscados en la reflexión. Un juicio estético (y no de conocimiento) que al carecer de reglas, como la atención, no podría ser enseñado ni imitado, sino solo ejercitado y continuado. En este sentido, el juicio reflexionante, realizado de manera singular cada vez por cada quien, se sustraería del orden de lo reproducible (y de lo apropiable por violentas jerarquizaciones y verticalidades) abriendo, en cambio, una lógica de lo *ejemplar* que no proporciona reglas, sino que suscita e invita a otros horizontalmente a ejercitar un pensamiento semejante. Por último, “la conformidad a fin (sin fin)”, quizás también pueda ser pensada, en este sentido, como una suerte de ficción teórica con la que Kant evitó pensar lo múltiple y desconocido de la naturaleza como un caos informe, haciendo primar, en cambio, el uso de las potencias ficcionales del *como si* para especular en torno a una “feliz casualidad”: *como si* hubiera en la naturaleza un intelecto análogo al nuestro, *como si* hubiera una libertad común que, en el juicio reflexionante, experi-

mentamos al buscar formas de darnos leyes a nosotros mismos tal y como la naturaleza se daría leyes a sí misma.¹

Ética de la atención

Rechazar la idea de la pasividad de la materia, reabriendo para el presente la doctrina de lo similar, y suspender la categorización del mundo para que lo singular tenga su tiempo y su lugar, son gestos que conducen el problema de la atención al espacio de una interrogación ética. Para Bennett (2022), el materialismo vital que defiende es inseparable de un “propósito ético” en tanto supone un

nuevo tipo de atención a la materia y a sus poderes (...) [que] puede estimular una mayor conciencia acerca de hasta qué punto todos los cuerpos son parientes, en el sentido de que están inextricablemente inmersos en una densa red de relaciones. (Bennett, 2022, p. 51)

Esto es lo que, a su modo, también Benjamin buscó pensar en sus reflexiones sobre lo creatural. En “Franz Kafka” de 1934, el filósofo berlinés introduce la idea de “atención” [*Aufmerksamkeit*] para pensar sus implicancias más allá del registro estético, aproximándose, en cambio, a una dimensión ética. Aunque la categoría de *Kreatur* no posee un significado unívoco en Benjamin, la mayor parte de las veces designa lo común entre los seres humanos y no humanos, acogiendo en su concepto tanto a lo animado como a lo inanimado en toda su extensión: humanos, sí, pero también animales, plantas, cosas, artefactos, astros o ángeles. Por ello dice Pablo Oyarzún (2016) que “criatura”, para Benjamin, “es todo, a condición de que se lo perciba en su irreductible e irrepetible singularidad” (p. 42).

Al final de la tercera sección del ensayo, tras ocuparse de las criaturas deformadas presentes en las narraciones kafkianas, Benjamin define la atención, retomando palabras de Malebranche, como una clase de oración: “Si Kafka no rezaba –cosa que no sabemos–, poseía, sin embargo, en grado sumo lo que Malebranche llama ‘la oración natural del alma’: la atención. Y en ella, como los santos en sus oraciones, incluyó a todas las criaturas”

¹ Esta no es “nuestra” lectura. O al menos no hubiera sido sin las clases de Luis García que suscitaron en nosotros una reflexión semejante.

(Benjamin, 2009, p. 35). Para aproximarnos a lo que Benjamin parece tener en mente cuando pone en juego la noción de atención en relación con lo creatural, quizás convenga detenernos un momento en la semántica del término. *Aufmerksamkeit* es la traducción alemana del latín *attentio*, formado por las partículas *at* (hacia) y *tendere* (tender). Desde este punto de vista, no sería ilógico adjudicar a la idea de atención –por su gesto de tender hacia lo otro, en su estar en tensión por lo otro–, un tinte místico o religioso, como, por otra parte, Benjamin deja sugerido con la alusión a Malebranche no menos que con su recurso a lo creatural. Anabella Di Pego (2015) precisa, a este propósito, algunos de los diversos sentidos de la palabra alemana *Aufmerksamkeit*:

Aufmerksamkeit significa “prestar atención”, “escuchar atentamente algo”, pero también “ser amable” o “tratar con cuidado”. Además, encontramos en alemán la expresión *Aufmerksamkeit schenken*, en donde la atención aparece vinculada al verbo “regalar” que debería entenderse en el sentido del “don”, es decir, algo que se otorga desinteresadamente sin esperar nada a cambio. De este modo, el narrador se aproxima a la mística en tanto que se brinda a la criatura, le presta atención en este sentido amplio de escucharla atentamente y tratarla con cuidado. (Di Pego, 2015, p. 3)

Atender es, entonces, estar y ser atento, ofrecer un cuidado y permanecer a la escucha, “estar presente” y “prestar atención”. También en torno a la atención se pone en juego una subversión del misticismo, por cuanto la apertura a la alteridad no tiende hacia la trascendencia (como en la plegaria cristiana de Malebranche), sino que más bien atiende a la inmanencia de la creación (como en Kafka), lo cual confiere un carácter mundano, profano e inmanente a su misticismo. La devoción, si la hay, es por lo creatural, no por el Creador, y la atención es el vehículo de la escucha y el cuidado de todas las criaturas, sin distinción de rango.

Entre los textos que parecen documentar el profundo compromiso de Benjamin con la respuesta ética a lo creatural, quizás ninguno lo haga con mayor nitidez que “El narrador”, su famoso ensayo dedicado al escritor ruso Nikolai Leskov. La categoría de *Kreatur* cobra allí un papel central en el cuestionamiento del silenciamiento impuesto técnica o lingüísticamente a la naturaleza por el ser humano. Si, en este escenario, para Benjamin adquiere importancia la pregunta a la vez ética, política y epistémica de

cómo puede el lenguaje (humano) hacer justicia (al lenguaje de las cosas, vale decir, de las criaturas), la narración ofrecería una respuesta posible al problema. Porque la narración, más como “don” que como arte, es el cultivo de la atención a la criatura en su singularidad, y en esa medida, es el elemento una y otra vez renovado en el que el ser humano –Benjamin dirá mejor “el justo”– permitió a lo creatural alcanzar expresión. Trayendo a colación la temprana filosofía del lenguaje de Benjamin, la cual corregía una antigua tradición metafísica que afirmaba que solo los humanos, a diferencia de los animales, las plantas o las cosas, estaban dotados de lenguaje, Oyarzún (2016) sostiene que la narración pondría en acto un “proceso lingüístico” capaz de “desanda[r] la sobre-nominación y sus graves consecuencias” (p. 38), y reencontrar, en ese proceso, la puerta de acceso a la justicia para las cosas. Benjamin refrenda este aspecto en el relato *La alejandrita* de Leskov, que nos lleva al tiempo primigenio de las correspondencias cósmicas:

Piénsese en la narración *La alejandrita*, que transporta al lector a ese tiempo antiguo en que las piedras en el seno de la tierra y los planetas en las alturas celestiales aún se preocupaban del destino humano, y no como hoy en día, cuando tanto en los cielos como bajo la tierra todo se ha vuelto indiferente al destino de los hijos del hombre, y ya de ninguna parte les habla una voz o les obedece (...). (Benjamin, 2016, p. 66)

Aunque la época de esa paradisíaca comunión creatural parece haber desaparecido, la “mirada” atenta del narrador, dice Benjamin, “no se aparta de aquella esfera ante la cual se mueve la procesión de las criaturas”, y por eso “le guarda fidelidad” a ese tiempo en el que la naturaleza comunicaba su propia esencia espiritual, antes de que fuera sobrenominada por el lenguaje humano.

Una fidelidad a la naturaleza como esta es la que permite a Benjamin (2016) vincular la narración con la “magia liberadora” del cuento de hadas, porque el cuento “no pone en juego a la naturaleza de modo mítico, sino que es la alusión a su complicidad con el ser humano liberado” (p. 72). Como “salidos de los cuentos de hadas”, dice Benjamin (2016), “son los seres que conducen el cortejo de las criaturas de Leskov: los justos” (p. 73). Cuando Wenzel, el orfebre narrador de *La alejandrita*, pone toda su atención y cuidado en la piedra profética se convierte en “una encarnación

del devoto” (Benjamin, 2016, p. 78) y, por ello, también en el paradigma del justo. Que Benjamin haya vislumbrado la cima de la justicia en la capacidad de Wenzel para prestar atención al estrato más bajo de las criaturas (lo pétreo), nos habla a las claras de que la vocación de justicia del narrador –siendo este, precisamente, “la figura en la que el justo se encuentra consigo mismo” (Benjamin, 2016, p. 79)– no se limita a los asuntos humanos, porque es capaz, como lo demuestra la obra de Leskov, de sondear la “profundidad de la jerarquía de sus criaturas” (Benjamin, 2016, p. 74) en búsqueda de un lenguaje que les haga justicia:

La jerarquía del mundo de las criaturas, que tiene en los justos su elevación suprema, desciende por múltiples gradaciones hasta el abismo de lo inanimado. [...] Todo este mundo de las criaturas no se profiere tanto a través de la voz humana, sino en aquello que podría nombrarse con el título de una de sus narraciones más significativas: *La voz de la naturaleza*. (Benjamin, 2016, p. 75)

Para Benjamin se trata aquí de “dejar hablar la voz de la naturaleza” (Benjamin, 2016, p. 75), asumiendo, fiel a lo que podríamos llamar su multilingüismo teológico, que el lenguaje del narrador no es creación o invención, sino una participación y un prestar oídos a “la voz del narrador anónimo, que existió antes de toda literatura” (Benjamin, 2016, p. 77) y que no sería sino la propia naturaleza creatural. Instando a sus propios lectores a ser receptivos, como Wenzel, a aquella voz impersonal y anónima, Benjamin redefine las tareas del materialismo político, aproximando su perspectiva a lo que Fernández-Savater llama un “comunismo de la atención”. Al pensar el ser en común en estos términos, Benjamin funda un concepto no antropocéntrico de justicia, y al definir la justicia por fuera del marco humanista del derecho, indica también la genuina inclinación ética de un materialismo creatural que lleva a la necesidad de despertar la atención hacia la materia de lo creado en sus formas más ínfimas o deformadas, que así pueden recibir, en y por esa misma atención, un trato justo.

§ El narrar – todavía perdurará. Pero no en su forma “eterna”, en la secreta, magnífica calidez, sino en [formas] descaradas, atrevidas, de las que aún no sabemos nada.
Walter Benjamin

La narración se aproxima a un tipo de fenómeno mimético, que parece evocar el recuerdo de una forma aurática de la experiencia que aun persiste. El relato orienta la atención tanto como la atención orienta el relato; y la narración depone el silenciamiento impuesto injustamente a lo creatural. En la fábula, en ese mundo de la boca abierta, como dijera Agamben (2007), en el que “el hombre hechizado enmudece [y] la naturaleza hechizada toma la palabra” (p. 189), aun se afirma una potencia para repensar nuestros modos de atender al entorno.

Que la narración –el contar historias– conserva todavía una fuerza imprescindible para conectar afectivamente con el mundo más-que-humano, es algo que vienen poniendo de manifiesto diversas pensadoras contemporáneas que encuentran en el cultivo del relato una potencia inusitada para responder a las urgencias del presente. El lema parece ser: debemos hacernos toda una historia de aquello que fue considerado una mera banalidad para así aprender a contar *otras* historias capaces de modificar la Historia (cfr. Despret, Stengers, 2023). Como el arte de prestar atención, el arte de contar historias no puede ser enseñado como una metodología²: supone una reflexión

2 Quedaría por hacer una necesaria distinción entre metodología y método ya que, a lo largo de estas páginas, hemos sugerido que la atención podría ser a la vez el método y la meta de un camino que, aunque, cada vez singular, no deja por ello de ofrecer tácticas para ser ejercitado en común. Digamos por el momento que entendemos que el contar historias no podría pensarse como una metodología, si es que ella supone un conjunto de reglas y preceptos que garantizarían a priori una expresión acorde al llamado de la atención. Sin embargo, no por eso deberíamos entender la narración como una práctica que se sustrae al ámbito del conocimiento. Quien lo dice mejor es Anna Tsing (2023) cuando afirma:

Escuchar y contar una avalancha de historias es un *método*. ¿Y por qué no ser un poco más audaces y calificarlo como ciencia, como una adición de conocimiento? El objeto de investigación de esa ciencia es la diversidad contaminada; su unidad de análisis, el encuentro indeterminado. Para aprender algo debemos revitalizar las artes de la observación e incluir en ellas la etnografía y la

cada vez singular de lo singular. Pero como la atención, la capacidad de narrar sí que puede ser ejercitada, incluso seguida: quizás por eso todas ellas insisten también en la necesidad de fabricarse una memoria ancestral de esas narradoras y narradores ejemplares cuyo gesto induce a ser continuado.

Por ejemplo, Donna Haraway cuando en *Seguir con el problema* busca ejercitar el arte de narrar historias *simpoiéticas* y *naturoculturales* en las que el relato enredado de los múltiples acoplamientos de especies compañeras encuentre su expresión, lo hace desde la figura que denomina SF: modalidad que sigue a (y se ejercita junto a) otras que ensayaron y problematizaron las maneras de narrar cultivando las artes de prestar atención. En una nota al pie, Haraway (2019) escribe:

LaBare sostiene que la SF no es en sí un género, ni siquiera en el sentido extendido de películas, cómics y todo lo demás, además de libros y revistas. La modalidad SF es, más bien, una modalidad de atención, una teoría de la historia y una práctica de configuración de mundos. LaBar escribe: “lo que llamo modalidad SF ofrece una manera de enfocar esa atención, de imaginar y diseñar alternativas al mundo que es, por desgracia, la cuestión. (p. 307)

Para pensar historias alternativas e imaginar otros mundos posibles, convoca también a Úrsula K. Le Guin (en Haraway, 2019) quien buscó “con cierto sentimiento de urgencia la naturaleza, el sujeto, las palabras de la otra historia, la no contada, la historia de la vida” (p. 184). Fue Úrsula la que hizo toda una historia, incluso una teoría, de

historia natural. Pero aquí surge un problema de escala. Una avalancha de historias no se puede resumir de una forma clara y concisa: sus diferentes escalas no encajan netamente una dentro de otras, sino que atraen la atención hacia geografías y tiempos que se interrumpen mutuamente. Esas interrupciones, a su vez, suscitan más historias. Tal es el poder de la avalancha de historias como ciencia. Pero son precisamente esas interrupciones las que se salen de los límites de la mayoría de la ciencia moderna, que exige la posibilidad de una expansión infinita sin necesidad de cambiar el marco de investigación. Las artes de observación se consideran arcaicas precisamente porque no pueden “escalarse” de ese modo. La capacidad de hacer que el marco de investigación que uno utiliza se aplique a mayores escalas, sin alterar las cuestiones que se están investigando, se ha convertido en una característica distintiva del conocimiento moderno. (pp. 75-76)

la ficción o, mejor, de una ficción capaz de contrarrestar el exceso de historias contadas con un único actor real, el Hombre-Héroe, para el cual todo lo demás no era sino un medio, cuando no un obstáculo a ser superado o una mera banalidad insignificante.

Así, la apuesta por contar estas *otras historias* parece delimitar un espacio de experimentación balizado, al menos, por dos urgencias concomitantes. Por un lado, la de hacer lugar a la agencia de esas otras existencias singulares más-que-humanas opacadas por la centralidad del Hombre-Héroe (en tanto especie). Singularidades, que al decir de Anna Tsing (2023), demandan “practicar las artes de la observación” desde una “curiosidad radical” que permita involucrarnos en “proyectos multiespecíficos de creación de mundos” (p. 48), creando otras historias que nos insten a repensar los modos en que concebimos la Historia:

Por “historia” entendemos tanto una práctica humana de narración de relatos como el conjunto de restos del pasado que convertimos en dichos relatos. Convencionalmente los investigadores solo consideran los restos de carácter humano, como archivos y diarios, pero no hay razón alguna para no ampliar nuestra atención a las huellas y rastros que dejan tras de sí los no humanos, dado que estos también contribuyen a hablar de interrelaciones transespecíficas en un marco de contingencia y coyuntura, esto es, los componentes del tiempo “histórico”. Para participar de dicha interrelación, no es necesario hacer historia de una única manera. Independientemente de que otros organismos sean capaces o no de “narrar relatos”, el hecho es que contribuyen a esa superposición de huellas y rastros que entendemos por historia. Desde esta perspectiva, pues, la historia es el registro de múltiples trayectorias de creación de mundos, humanas y no humanas. (Tsing, 2023, p. 290)

Por el otro, la de ensayar formas diferentes de contar las historias (de la historia y del pensamiento) que recusen la “gran historia fálica de las primeras y últimas palabras” (Haraway, 2019, p. 98) del Hombre-Héroe (en tanto género). Joanna Zylińska (2023), por caso, asume ese desafío desde lo que propone como una Ética mínima para el Antropoceno. Hoy, nos dice, que no es solo el pensamiento, sino las

vidas en general (humanas y no humanas) las que se encuentran bajo amenaza, se trata de contar “una historia diferente” y de hacerlo desde lo que denomina una “racionalidad post-masculinista” (pp. 14-18).

Referencias

- Adorno, Theodor W. y Benjamin, Walter (1998). *Correspondencia 1928-1940*. Madrid: Trotta.
- Agamben, Giorgio (2007). *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Benjamin, Walter (1987). *Dirección única*. Madrid: Alfaguara.
- Benjamin, Walter (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, Walter (2009). “Franz Kafka. En el décimo aniversario de su muerte”. En *Obras, libro II / vol. 2*. Madrid: Abada.
- Benjamin, Walter (2010a). “Doctrina de lo similar”. En *Obras, libro II / vol. 1*. Madrid: Abada.
- Benjamin, Walter (2010b). “Sobre la facultad mimética”. En *Obras, libro II / vol. 1*. Madrid: Abada.
- Benjamin, Walter (2012). “Sobre algunos motivos en Baudelaire”. En *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Benjamin, Walter (2016). *El narrador*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- Bennett, Jane (2001). *The Enchantment of Modern Life. Attachments, Crossings, And Ethics*. Princeton: Princeton University Press.
- Bennett, Jane (2022). *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Buenos Aires: Caja negra.

- Biset, Emmanuel (2022). Escena posttextual de la teoría. *Chuy. Revista de estudios literarios latinoamericanos*, 9(12), 124-150. <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/chuy/article/view/1185>
- Despret, Vinciane (2018). ¿Qué dirían los animales si les hiciéramos las preguntas correctas? Buenos Aires: Cactus.
- Despret, Vinciane & Stengers, Isabelle (2023). *Las que hacen historias. ¿Qué le hacen las mujeres al pensamiento?* Buenos Aires: Hekht.
- Didi-Huberman, Georges (2010). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Di Pego, Anabella (2015). ¿Más allá del humanismo? Walter Benjamin y la cuestión de la animalidad. En *Actas de las X Jornadas de Investigación del Departamento de Filosofía (FaHCE-UNLP)*, La Plata. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.7598/ev.7598.pdf
- Fernández-Savater, Amador, Etxeberria, Oier (Coords.) (2023). *El eclipse de la atención*. Barcelona: Ned Ediciones.
- García, Luis Ignacio (2023). “¿Nunca fuimos modernos? Bruno Latour y la simetría de la estética”. *Revista Aisthesis* [En prensa].
- Hamacher, Werner (2012). *Lingua amissa*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Haraway, Donna (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Consonni.
- Kant, Emmanuel (1992). *Crítica de la facultad de juzgar*. Caracas: Monte Ávila.
- Kohn, Eduardo (2021). *Cómo piensan los bosques. Hacia una antropología más allá de lo humano*. Buenos Aires: Hekht.

- Levi-Strauss, Claude (1984). *El pensamiento salvaje*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Lorio, Natalia (2021). “Rasgos de la apertura en Bataille y Didi-Huberman: una radicalización de la imagen insumisa”. *Revista de Filosofía*, 53(151), 96-138. <https://revistadefilosofia.iberomex.mx/index.php/filosofia/article/view/120>
- Merleau-Ponty, Maurice (2008). *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Milone, Gabriela (2017). Figuras, palabras y piedras. *Cuadernos Materialistas*, (2). <https://colectivamateria.wixsite.com/cuadmaterialistas/2-milone>
- Oyarzún, Pablo (2016). Introducción. En W. Benjamin. *El Narrador*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- Soriau, Étienne (2022). *El sentido artístico de los animales*. Buenos Aires: Cactus
- Stengers, Isabelle (2017). *En tiempos de catástrofe. Cómo resistir a la barbarie que viene*. Buenos Aires: Futuro Anterior.
- Tsing, Anna (2023). *Los hongos del fin del mundo. Sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Viveiros de Castro, Eduardo (2010). *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires: Katz.
- Weil, Simone (1994). *La gravedad y la gracia*. Madrid: Trotta.
- Youcerner, Marguerite (1980). El hombre que amaba las piedras. *Gaceta. Universidad Veracruzana*, (70-77). <http://www.uv.mx/gaceta/Gaceta70/70/pie/pie04.htm>

Exploraciones materiales
y figuraciones posthumanas





Una mitología para los umbrales.

Imaginar y pensar los modos de existencia en la Tierra desde el (com)posthumanismo materialista

Paula Fleisner*

Para mi mamá Elena, amante incansable de los griegos,
y para mi hermana Wanda, la persona que me enseñó sin libros
la justicia escondida en nuestro igualitario animismo infantil.
No, no es que yo quiera lo sublime, ni las cosas que se han ido
convirtiendo en las palabras que me hacen dormir tranquila,
una mezcla de perdón, de vaga claridad, nosotros que nos
refugiamos en lo abstracto.
Lo que yo quiero es mucho más áspero y más difícil:
quiero el terreno.

Clarice Lispector, *Mineirinho*¹

En este escrito quisiera proponer una hipótesis para fabular la Tierra. La llamaré “hipótesis Chthonia” y asumiré que se trata de una conjetura provisoria y fallida como todas las hipótesis ofrecidas hasta ahora (y quizás por siempre) para pensar lo que puede tener de común este mundo en el que habitan múltiples mundos. Mi motivación es una motivación íntima, egoísta quizás, autobiográfica, e impulsada por un dolor que me niego a tramitar en un duelo productivo: el dolor por mis muertas recientes. Este dolor que se hizo lágrimas (esas pequeñas gotas de agua salada que abandonan nuestro cuerpo para completar el ritual de separación de quienes ya no tocaremos) despertó la pregunta por otros modos de existencia no reductibles a lo vivo y a lo orgánico.

1 Me encontré con este texto de Lispector gracias a una cita en un breve escrito de Alexandre Nodari, “A()terra(r)” en la página del coloquio *Os mil nomes de Gaia*. Agrego unas líneas más a las citadas por Nodari, pues me interesa el contraste que, para pensar la (in)justicia de una muerte, Lispector subraya entre la facilidad de lo sublime-abstracto y la dificultad o aspereza de lo terreno.

*Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas / Universidad de Buenos Aires
pfleisner@gmail.com

Esta hipótesis surge, además, del contexto de una exploración en curso acerca de las coordenadas posibles para una estética terrestre en el sentido que Latour le da a este concepto (Latour, 2019), o una cosmoestética, siguiendo las indicaciones de Stengers para pensar una cosmopolítica –esa conversación de la que forman parte los diversos modos de existencia del planeta (Stengers, 2014). De esta manera, la cosmoestética sería una disciplina filosófica que permite conceptualizar, por un lado, las prácticas artísticas contemporáneas en la figuración y en el relato de nuevas formas de experimentar el encuentro de los mundos (*cosmoi*) dentro de este mundo; y por el otro, redefinir nuestras capacidades sensoriales y emotivas por fuera de la excepcionalidad humanista que dominó la estética moderna (Fleisner, 2023). De acuerdo con esta exploración, una mitología adecuada al presente requeriría una reconsideración de las figuras de la Tierra o de la Naturaleza que les permitiera escapar de ser confinadas en el rol de contracara objetiva e inerte de la Cultura vivaz y animada. En la década del setenta del siglo pasado, y a propósito del cada vez más innegable cambio climático, Margulis y Lovelock acuñaron la llamada “hipótesis Gaia” con el objetivo de pensar la capacidad de agencia y respuesta de la Tierra para regular el ambiente fisicoquímico dentro de límites favorables a la vida. En esta oportunidad, quisiera explorar otra figura mitológica para pensar la Tierra, la de la escurridiza Chthonia, con el objetivo de pensar una estética de los umbrales que fabule otros modos de existencia más allá o más acá de lo vivo, como aquellos que perseveran en la existencia a fuerza de “hacernos hacerlos” existir (Souriau, 2017 y Despret, 2021).

Chthonia es inaprehensible, poco dócil, misteriosa, con una parentela dudosa y proliferante. Una figura esquiva al cuento patriarcal e incestuoso en el que Hesíodo atrapó a Gea (Gaia), su otra cara cosmogónica. Es una historia conocida: Gaia, la del amplio pecho, dio luz al estrellado Urano para que la contuviera y protegiera a la prole que nacería luego de ambos: Océano, Ceo, Crío, Mnemosine...etc., y por supuesto aquel joven Chronos que confabula con su madre y desencadena una acción plagada de violentos simbolismos. Las noticias de Chthonia, en cambio, nos llegan en los girones fragmentarios de un enigmático escritor en prosa llamado Ferécides de Siro que la ubica como una de las tres divinidades preexistentes al orden cósmico, junto a Zas (que devendrá Zeus luego de desposarla) y Chronos. Conocemos mejor a la serie de seres chthónicos, inframundanos: Cerbero, Hades, Deméter- Perséfone, Hécate, las Erinias,

Potnia Theron o Medusa, por nombrar solo algunos. La genealogía de Chthonia no es fácil, ella parece hacerse nombrar de múltiples formas que, sin embargo, nunca la dicen (como su parienta la muchacha indecible, *arretos kore* de la que nos habla Eurípides). Es por ello que, como decía, la hipótesis que quiero ensayar aquí es meramente fabulante y no busca ser corroborada sino, en todo caso, solamente explorada, a fines de encontrar conexiones entre las figuras de la tierra disponibles dentro de una mitología altamente saturada de sentidos, la griega, y los modos de existencia que dichas figuras nos permiten imaginar.

Teniendo en cuenta algunas de las características de esta divinidad y de los seres que la acompañan, la hipótesis Chthonia busca, por un lado, complementar los señalamientos de Haraway en torno al Chthuluceno, y, por el otro, volver a pensar nuestro compromiso con aquellos modos de la existencia que requieren ser instaurados (Souriau, 2017). Entendiendo el reservorio mitológico como una mitopoiética en posible y constante reformulación, este escrito busca contribuir a una estética materialista (com)posthumana; aquella cosmoestética que, ocupada con la *aisthesis* como capacidad de percibir y de sentir no excepcional, piensa el arte en términos de un hacer imaginal (a la vez medial y experimental) que puede inventar modos de testimoniar por las existencias olvidadas y extintas que, no obstante, nos interrogan y obligan a responder.

Una mitología adecuada al presente

No es una novedad que la transformación del régimen termodinámico del planeta tiene causas antrópicas y consecuencias catastróficas que han provocado una crisis ambiental y civilizatoria a escalas espacio-temporales que aún intentamos conmensurar. Las ciencias del sistema Tierra, que estudian las relaciones entre la geósfera, la atmósfera, la hidrósfera y la biósfera, han constatado la degradación acelerada e irreversible de las condiciones que hacían posible la vida en el planeta. Un verdadero des-astre, podríamos decir: un haber separado los elementos que mantenían este astro en su flujo holobiótico constante.

Como dicen Danowsky y Viveiros de Castro (2019), el declive de la aventura antropológica occidental trajo consigo el derrumbe de la idea trascendental de Mundo. Pero ¿cuál idea es esa? La globalización, la transformación occidental del mundo en una imagen global, ha permitido ubi-

car al ser humano en una relación “inteligible, formal y constructiva con el todo del mundo”, dice Sloterdijk (2014, p. 43) buscando las huellas de un proyecto metafísico de esferopoiesis que es hoy un *factum* geopolítico (p. 46). Superficie dominable, colonizable y habitable, la tierra fue imaginada como un globo, una pelota que se sostiene en una mano². ¿Qué relación se establece entre los seres humanos y ese mundo esférico?

La visión de la *sphaira* como *imago* de la totalidad seduce al vidente para que aparte la mirada o prescinda, en principio o para siempre, de su auténtico lugar en lo existente y se introduzca en una vida ficticia de espectador más allá del mundo. (p. 75)

Como figura suprema del pensar representativo, “la *sphaira* introduce a los mortales al juego de una observación-desde-fuera”. Este representar, en sus distintas variantes, significa Sloterdijk “concebir el todo como algo que está situado ahí delante y colocarse uno mismo a salvo enfrente” (Sloterdijk, 2014, p. 75). Pero es esta ilusión de separación entre el hombre y su ambiente lo que se ha quebrado: la posibilidad de convertirse en espectador frío y distante de un espectáculo natural que eventualmente puede estremecernos, pero solo para hacernos descubrir nuestra excepcionalidad, como en el caso del sentimiento de lo sublime kantiano (Fleisner, 2016b). La Tierra ha dejado de ser un decorado relativamente estable delante del cual se desarrolla el drama histórico humano.

Ya en 1971, Debord anunciaba algunas de las implicancias del “problema del deterioro de la totalidad del medio natural y humano”, convertido rápidamente en el “problema mismo de la *posibilidad material de la existencia del mundo*”. La ciencia, caricatura de la “inutilidad del conocimiento sin empleo”, a estas alturas, solo “puede acompañar en su camino hacia la destrucción al mundo que la ha producido y a cuyo servicio está” (Debord, 2006, p. 77). El terror que se viene en el segundo milenio, dice, es una certeza *científica*. Por ello, culmina este texto sobre el planeta enfermo, señalando que la consigna “revolución o muerte” ya no es “la expresión lírica

2 Para una lectura de este tópico de Sloterdijk, cfr. Lucero, 2018 y Latour, 2017.

de la conciencia rebelde, sino la última palabra del pensamiento científico de nuestro siglo” (Debord, 2006, p. 89).³

Este problema del riesgo de la existencia material del mundo, es decir, el problema de las condiciones materiales de su habitabilidad, ha llevado a numerosos discursos filosóficos actuales a pensar el problema del inminente fin del mundo (debido, esta vez, al nuevo régimen climático). El libro *¿Hay un mundo por venir?* está dedicado a trazar un mapa de dichos discursos a los que se caracteriza como “intentos de invención de una mitología adecuada al presente” (Danowsky y Viveiros de Castro, 2019, p. 30). Allí, lxs autorxs definen la mitología como una “esquematación de condiciones trascendentales en términos empíricos” (2019, p. 30), y señalan, quizás asumiendo implícitamente el diagnóstico debordiano acerca de la inutilidad de las ciencias inventadas por ese mundo que acompañan impotentes a morir, el modo en que el discurso científico vuelve a encontrarse con el mito en la búsqueda de figuras que ayuden a pensar las nuevas coordenadas espacio-temporales en las que nos encontramos. Fuera ya de la oposición mito/logos, estos discursos han intentado imaginar y pensar para las diversas *lógicas* de lo existente, las modalidades y las implicancias de sus posibles mitopoiéticas. Si el Antropoceno, esa posible nueva época geológica caracterizada por la aceleración de los procesos de sedimentación de los ríos, los cambios de acidez de los océanos, los cambios en la erosión, el aumento del dióxido de carbono atmosférico y la sexta gran extinción en curso (por nombrar algunas de sus características), es la época del devenir fuerza geológica del *ántrpos*, es decir, es nuestra forma de pensar el tiempo, ¿de qué forma experimentamos el espacio? ¿Qué nombre le damos al lugar en que vivimos cuando ya no es posible seguir sosteniendo la dualidad mítica mundo/humanidad ni pensar el mundo como un globo manipulable? (Danowsky y Viveiros de Castro, 2019, p. 54; Latour, 2017, p. 141). Gaia será, entonces, uno de los nombres elegidos para pensar la manera de experimentar el espacio en tiempos del Antropoceno.

3 En su conferencia en el coloquio *Os mil nomes de Gaia*, Viveiros de Castro (2014) llama la atención sobre este texto debordiano y propone una lectura de la crisis climática en clave de interdependencia entre el tiempo que pasa (la historia) y el tiempo que hace (la meteorología): el buen futuro depende del buen tiempo meteorológico que solo puede traer la revolución.

La hipótesis Gaia

Esta figura mitológica ha sido elegida para pensar la Tierra por fuera de las ideas globales de “naturaleza” (salvaje y amenazadora o frágil y desprotegida, o recurso explotable, o totalidad inerte). La conocida “hipótesis Gaia”, propuesta inicialmente por Lovelock y Margulis, ha sido retomada para pensar una figura (al fin profana) de la naturaleza (Latour, 2017, p. 93 y ss.) que designa una disposición quisquillosa de fuerzas indiferentes a nuestras razones y a nuestros procesos (Stengers, 2017, p. 39 y ss.), y que irrumpe en respuesta a las modificaciones humanas introducidas por la transformación de todo lo existente en recurso para la perpetuación de su dominio.

En 1974, Lovelock y Margulis formularon “la hipótesis Gaia” en los términos de una concepción de

la biósfera como un sistema activo de control y adaptación, capaz de mantener la tierra en homeostasis [es decir, la idea de que] el conjunto de organismos vivos que componen la biósfera puede actuar como una sola entidad para regular la composición química, el pH superficial y quizás también el clima. (p. 3)

Dos décadas más tarde, distanciándose de la forma de hablar de Lovelock quien insistía en llamar a la Tierra un organismo con el objetivo de lograr que la gente la tratara con respeto, Margulis afirma

La hipótesis Gaia es una idea biológica, pero no está centrada en el ser humano. Aquellos que quieren que Gaia sea una diosa de la Tierra para un entorno humano peludo y tierno no encuentran consuelo en ello. [...]

Gaia es una perra dura, un sistema que ha funcionado durante más de tres mil millones de años sin gente. La superficie de este planeta, su atmósfera y medio ambiente continuarán evolucionando mucho después de que las personas y los prejuicios hayan desaparecido. (1995, pp. 156-157)

De esta forma, se trata de una hipótesis ni antropocéntrica ni antrópica. Para Margulis la humanidad es un fenómeno microbiano más, aunque aclara que no se trata de una inversión de las jerarquías sino de una



disolución de las jerarquías, en la medida en que no existe tampoco una dicotomía absoluta entre humanos y bacterias. Ya en *Microcosmos*, afirmaba que el excepcionalismo es un antiguo prejuicio metafísico, pues “la humanidad es un epifenómeno puntual de la recombinación esencial de microorganismos” (Margulis, Sagan, [1986]1995, p. 26). Es decir, Gaia está compuesta por redes de colaboración e integración de las formas de vida. De esta manera, la versión marguliana de Gaia es a la vez sociedad y naturaleza, *nunca fue moderna* pues, como señala Haraway, “Gaia no leyó la *Crítica*” (Haraway, 2019a, p. 45, nota 21).

En tiempos de catástrofes, de Stengers, retoma la hipótesis Gaia asumiendo la complejidad implicada en nombrar con una figura mitológica la intrusión de una disposición de relaciones que tiene un régimen de actividad propia y que implica una trascendencia respecto de las “leyes de la naturaleza” dictadas por el Hombre. Ni naturaleza salvaje y amenazadora, ni frágil y necesitada de protección, ni explotable, Gaia no está amenazada. Y ya no es una “hipótesis” sino una “urgencia”: ya no tiene los atributos de una buena madre, estable y nutricia, que Lovelock parecía otorgarle, sino que irrumpe, temible como la diosa descrita por Hesíodo, y sin pedirnos nada en particular, aunque “no exista un porvenir previsible donde ella nos restituya la libertad de ignorarla” (2017, p. 43). Lo interesante de esta interpretación de Stengers es que reivindica el nombre mitológico precisamente porque “nombrar es operar y no definir” y porque ya no resulta procedente seguir insistiendo en la oposición brutal entre ciencias y saberes considerados no científicos (2017, p. 43): el nombre no es arbitrario y da cuenta de la indiferencia, la intrusión unilateral de una trascendencia que los científicos, acusados de querer volver a las cavernas, advierten como una amenaza global. El Sistema Tierra tiene ahora la forma de un sujeto histórico, agente político lo llama Stengers, y es con él con quien deberemos entrar en diplomacia.

En sus conferencias Gifford, Latour ofrece una lectura pormenorizada de la hipótesis Gaia lovelockeana. Allí, siguiendo de cerca las indicaciones de Sloterdijk que mencionábamos antes, afirma que el nuevo régimen climático muestra que no hay un planeta, suelo o territorio que pueda albergar al Globo observado desde el lejano punto de vista del universo. Por ello, dirá en un texto posterior, y siguiendo a Stengers, ésta es la ocasión para aterrizar y asumir lo Terrestre como nuevo actor político (Latour, 2019). Lo Terrestre toma en cuenta las mismas cosas que lo Global pero

“vistas desde cerca en el interior de los colectivos y sensibles a la acción humana, a la cual reaccionan vivamente” (Latour, 2019, p. 68). De esta manera, Gaia es el nombre de un proceso por el cual determinadas ocasiones variables y contingentes obtuvieron la oportunidad de tornar más probables los acontecimientos anteriores y es por ello, tan múltiple, contingente y dinámica como lo que hasta ahora considerábamos la historia humana y su diversidad cultural. Ni superorganismo, ni Providencia total, Gaia es la disolución de la distinción entre naturaleza e historia en favor de la distribución de la potencia de actuar.

Es por esta urgencia, frente a la trascendencia intrusiva de Gaia que vuelve obsoleta toda épica del héroe humano individual (Danowski y Viveiros de Castro, 2019, p.208), que el feminismo materialista busca volver a pensar e imaginar sus mitopoiéticas. Las historias que contamos son también las historias que aceptamos vivir. Hay que aprender a decir historias que no sean ni apocalípticas ni mesiánicas, historias que impliquen responsabilidad y que tomen partido por ciertas maneras de vivir y de morir, dicen Haraway y Stengers en diversos lugares (cfr. Haraway, 2019b y Stengers, 2017).

Teniendo en cuenta esta necesidad de seguir contando historias y de pensar bien las figuras con las que queremos hacerlo, a continuación, quisiera atender los reproches de Haraway y, más recientemente de Agamben, a la figura mítica de Gaia, para pensar e imaginar la tierra. Gaia, dice la filósofa, es un antiguo mito fálico cuya historia requiere “una renovación intrusiva”, anudarse a otra anfitriona de seres tentaculares para seguir compostando (Haraway, 2019b, p. 268, nota 43). Recordemos en qué consiste el cuento literalmente fálico de Hesíodo (*Teog.* 117-182): Gea, la de amplio pecho, nacida inmediatamente después de Caos, es la “sede segura” de todos los Inmortales que habitan el Olimpo y alumbró a Urano dándole sus mismas proporciones para que la contenga y pueda, por así decir, “sellar” o asegurar esa seguridad que proporciona a la morada de los dioses. La tierra crea al cielo para quedar encerrada en la seguridad de un adentro que será incluso su propia barriga llena de hijos a los que el padre, su propio hijo Urano, no deja salir (¿versión mitológica y arquetípica de la mujer embarazada y descalza en la cocina, proveedora silenciosa de sustento material y anímico para el héroe de la acción?). Por ello, la monstruosa diosa a punto de reventar por todos los hijos que alberga en su vientre y que su marido-hijo no deja salir, se confabula con su hijo

Cronos, de mente retorcida, y urde una cruel artimaña: forja una hoz de agudos dientes y espera el momento en que, sediento de amor, Urano se acueste a su lado, para que el hijo corte sus genitales. De allí nacerá Afrodita, pero eso es otra historia (cfr. Fleisner 2016a) ...

Como una Lady Macbeth de la antigüedad, Gea necesitaría despojarse de su género para poder llevar a cabo ella misma su plan⁴, pero está condenada a quedar en las sombras de las acciones masculinas cuya injusticia padece. No es muy cariñosa, es cierto, no es la Madre Tierra que todo lo disculpa, es un poder terrible y devastador, como bien señala Stengers, y esto la acerca al perturbador mundo chthónico del que es difícil separarla. Porque incluso en la presentación hesiódica, es como si Gaia fuera doble: por un lado, es la base segura de todas las cosas que sucede al Caos, pero luego, inmediatamente después se invoca al tenebroso Tártaro, que “existió en los anchos caminos del fondo de la tierra (*mychoi chthonos eyryodeies*)” (Teog. 119-120). La tierra de los anchos caminos es *chthonos*.

La hipótesis Chthonia

En un breve texto escrito en el contexto de la pandemia y continuando su diatriba en contra del estado de excepción impuesto para la defensa de la supervivencia biológica de la especie, Agamben llama la atención sobre los dos nombres de los que disponía el mundo clásico para nombrar la tierra: *ge* (o *gaia*) y *chthon*, “que corresponden a dos realidades distintas, pero no opuestas” (Agamben, 2020). Se trata de dos aspectos geológicamente antitéticos: *chthon* es la cara externa del inframundo (la tierra de la superficie de abajo) y *ge* es la tierra de la superficie de arriba, la que mira el cielo. Ambas, además, tienen praxis y funciones diversas: *chthon* no es cultivable, no se extrae alimento alguno de ella y no es un bien poseible; *ge*, por su lado, produce los cultivos y los bienes que enriquecen a los hombres.

La mitología griega que pensó a Gaia también imaginó a Chthonia, una diosa informe y escondida que Zeus recubre con Gaia, un manto bordado de colinas, campos floridos, pueblos, bosques y rebaños.

4 Me refiero al “Come, you spirits/ That tend on mortal thoughts, unsex me here” de Lady Macbeth en la escena 5 del primer acto de *Macbeth* (Shakespeare, 1975, p.1049).

En la teogonía de Ferécides de Siro, Gaia (Gea) será el accesorio que un marido regala a su esposa inapropiable, Chthonia (Subterránea), para tapar su desnudez. Todo en Ferécides es esquivo y altamente enigmático. Nos han llegado alrededor de una decena de fragmentos de su obra y solo dos hablan del matrimonio sagrado. Por Diógenes Laercio sabemos que para Ferécides, Zas (que luego será Zeus), Chronos y Chthonia eran las tres entidades primordiales y que, al casarse con Zas, Chthonia es nombrada Ge (tierra) porque la tierra es el regalo que recibe del marido⁵. La que está bajo tierra recibe en matrimonio el nombre de Tierra. El fragmento más extenso está en un papiro que, no obstante, conservamos mutilado al comienzo, en el medio y en el fin. Y es ese fragmento justamente el que ofrece la imagen del rito nupcial (*anakalypteria*) en el que la esposa se quita el velo y aparece desnuda ante el esposo que la cubre con un manto grande y bello en el que ha bordado a todo color a Tierra (Ge) y a Océano (Ogeno). Ante el Tiempo, el oscuro abismo femenino y el esplendor soberano masculino se unen en una celebración que ha sido interpretada como el primer acto creacional por los grandes helenistas (varones todos ellos), de múltiples formas: que antes del matrimonio Chthonia es el alma de la tierra a la espera de recibir su dominio material (Zeller); que es el reino terrestre frío y muerto de la profundidad, fructificado y convertido en tierra fértil por Zeus (*dsên*, lo que vive) (Wilamovitz); que al quitarse el velo, la Subterránea muestra la verdad (*a-letheia*, des-velar) que no puede mostrarse y por ello es vestida por su esposo (Colli, 2008, p.275). Todas versiones que de alguna forma parecen reproducir las tradicionales dualidades pasivo-activo, femenino-masculino, muerte-vida, oscuridad-luz que estructuran el pensamiento occidental. Y, sin embargo, leemos una inestabilidad, una ambigüedad, una pura relacionalidad de la escena que sucede ante un tiempo que no es ni pasado ni futuro sino un presente de superposiciones contradictorias: a la vez, Chthonia se desviste y es vestida, un manto la cubre mientras se quita el velo y es en ese momento performativo que se realiza la unión de los dioses. Ante un Chronos que no es todavía solo un tiempo lineal, ni una eternidad estática (*aión*) ni un *kairós* oportunista, o quizás es una insolente mezcla de todos ellos, se produce

5 Se trata del fragmento 9 [A1] Diógenes Laercio, 1, 119. Citado en Colli, 2008, p. 79. Colli expone más adelante las distintas interpretaciones de los fragmentos (pp. 275-283).

esa unión, ese pasaje, ese encuentro que, en realidad, parece estar produciéndose continuamente: un tiempo denso y fluido, un ahora cargado de memoria material compuesta (como el que Haraway imagina para su Chthuluceno), cristalizado en esa imagen del ritual sagrado como el fotograma de una película que asume y soporta en un único gesto la continuidad de esa relacionalidad Chthonia-Zeus, que se niega a ser relegada al pasado mítico que la mitología moderna, esencialista e individualista, le otorgó a los seres chthónicos en general. Pura relacionalidad y encuentro en el vestir-desvertirse de la tierra. Lo sabemos: la desnudez es solo una puesta al desnudo (Agamben, 2009, p.111). Quizás no cabe esperar un fundamento ni debajo del velo ni en el nuevo manto, pues, la verdad podría ser aquí ese inestable intercambio de vestidos, ese vínculo que parece preexistir a las entidades que se dicen entran en relación pero que solo comienzan a existir una vez en ella. El abismo que se abre (Chthonia) es uno con lo que vive (Zeus), o mejor, deviene-con él: viviente y no viviente están y son solo en ese matrimonio sagrado, y con él dan origen al cosmos.

Chthonia es, entonces, esa figura del pasaje, de los recovecos, los antrós y los umbrales, como la llama Porfirio en *El antro de las ninfas* (citado en Colli, 2008, p. 101). Es ella la abertura que garantiza la continuidad del nacimiento y la muerte, de lo biótico y lo abiótico en un juego de *poiesis sinchthónica* irreductible, quizás, a los binarismos posteriores. Ella es el mundo (si aceptamos la relación de esta palabra con el arcaico *movundum*), el tránsito o el pasaje, la continuidad ininterrumpida que es la existencia cuando no es considerada en términos de una esencia. Es ella misma también esa entidad doble Chthonia-Gaia, profundidad y superficie en plena ambigüedad.

La misma inestabilidad, un umbral de indiscernibilidad incluso, encontramos en las figuras de Deméter y Perséfone. Y, quizás, en toda la parentela de linajes dudosos de figuras femeninas intrusivas que invoca Haraway para pensar su Chthuluceno dentro y fuera de la tradición grecorromana: Potnia Theron (la señora de los animales), Medusa, Melissa, las Erinias, o las diosas de las serpientes mesopotámicas, asiáticas o de Oceanía (Haraway, 2019b, pp. 89-98).

Las diosas de Eleusis: mitología de los umbrales

Pero quedémonos, antes de terminar, con las diosas de Eleusis: la señora (*potnia*) y la muchacha (*kore*), Deméter, la madre, y Perséfone, la muchacha indecible. A ellas estaban dedicadas las Tesmoforias (fiestas exclusivamente de mujeres en las que se propiciaba la fecundidad de los campos y la fertilidad femenina) y los Misterios de Eleusis (cuyo ritual, según Rohde, consistía en una representación dramática del rapto de Perséfone, la búsqueda de Deméter y el reencuentro de ambas).⁶ Quisiera subrayar solamente algunos aspectos de estas figuras tan profusamente estudiadas.

La historia, tal como nos llega a través del “Himno a Deméter” y de las fuentes órficas y eleusinas (Colli, 1998 y Bernabé, 1978), parece ser una historia de caminos, umbrales, pasajes, recovecos, transitados una y otra vez, año tras año: no es la historia de un héroe conquistador o de un dios ingenioso y soberano, es un cuento de *Kore* (la doncella) figura extremadamente ambigua que atraviesa y desequilibra el ordenado mundo olímpico. Una figura (indecible, como la llama Eurípides, *arretos kore*) que en su extrema indeterminación es a la vez Perséfone y Deméter, hija y madre, joven y vieja. El término *kore*, señala Kerényi (2012, p. 144), remite a *koros*, retoño o brote de planta, por ello una historia de *kore* es el cuento de “la fuerza vital, el impulso que crece y hace crecer las plantas y los animales” (Agamben, 2010, p. 9). Así, *kore* no es solo una indeterminación etaria (una *Kore* puede ser también vieja, como las Erinias), sexual (mujer-varón), familiar o social. *Kore* también recoge la indeterminación específica de una madre, diosa de los animales y cereal, y de una hija, flor o retoño⁷ que es también, paradójicamente, la señora de los muertos, la reina chthónica, según reza uno de los himnos órficos.⁸

Entonces, por un lado, este cuento nos habla de la inexistencia de una esfera autónoma de lo propiamente humano (será Cristo el encargado de

6 Cfr. la introducción de Alberto Bernabé al “Himno a Deméter” en *Himnos Homéricos* (1978, pp. 44-62), y Agamben, 2010, p. 12.

7 Se pregunta Kerényi “¿aunque su hija tenga apariencia de doncella no es en realidad una especie vegetal?” (2012, p. 144). Y vuelve sobre la asociación de *kore* con el trigo en la página siguiente.

8 4 [A 66] “Vengo pura de entre los puros, reina de los infiernos” (*chthonion basiléia*) (tablilla descubierta en Turi) (en Colli, 1998, p. 187).

separarnos de dios y de los animales, nos recuerda Agamben, 2010, p. 29). Lo viviente (*zoon*) se dice tanto de los animales como de los hombres y de los dioses, y lo que está en juego en los mitos de Eleusis es precisamente el umbral, el pasaje, que une y divide animales, humanos y dioses: ese umbral es nuestra muchacha indecible que confunde e indetermina esas cesuras (Agamben, 2010, p. 28). Por esto, quizás aquí, los humanos no son el ántropos, esa figura que mira el cielo y que por momentos parece recortarse exclusivamente sobre el *andros* (varón) dejando fuera a mujeres, niñxs, esclavxs y extranjerxs. No es el mito platónico heliotrópico de autogeneración excepcionalista del ántropos el que está en juego en este cuento (Haraway, 2019a, p. 38). Aquí los humanos son el *humus* que implica una dimensión hacia lo bajo (*humare*: enterrar, dice Agamben, Gumon, el que trabaja la tierra dice Haraway), son seres chthónicos, como también lo sugiere Homero al decir que los humanos son *epi-chthonioi* (que están sobre *chthon*). Un conjunto barroso indefinido que deviene-con en el umbral inestable y cavernoso y que debe compostarse para transformar su composición-descomposición en esa red extensa y local de relaciones mutuas, pero no totales, que es la existencia arriesgada de Chthonia-Gaia.

Y, por el otro lado, este es también un cuento de ultratumba, un cuento sobre los modos de configurar mundos en los que atendamos las racionalidades que incluyen el fluir constante entre lo vivo y lo muerto, y que nos ayudan a pensar la responsabilidad (la necesidad de dar respuesta) ante la exigencia del plus de existencia que nos solicitan nuestros muertos (Despret, 2021). Una historia que nos ayuda a vivir con nuestras muertas sin hacerlas entrar en la economía psíquica del duelo, a hacerles lugar a nuestras ancestras y a asumir la inagotable potencia de hacernos actuar que tienen los seres extintos en general. La tierra no es solo el territorio de la vida: el biocentrismo es solo una excusa para un antro/andropismo apenas mal disfrazado. La tierra es también el recoveco en el que estamos obligadas a crear, a instaurar, una continua puesta en relación con aquello que se fue.

La “hipótesis Chthonia” quiere ser, de esta manera, la fantasía de una existencia relacional de entidades vivientes y no vivientes, una continuidad entre la biósfera y la tanatósfera pensada como un sistema de compost-poeisis (como lo llama Oppermann, 2017, p. 139), un sistema que hace y deshace, compone y descompone los elementos semiótico-materiales que lo habitan. Chthonia es el umbral, la pura medialidad. No es

necesario, entonces, aferrarnos a la estructura verbal del sujeto agente y el predicado verbal, ella no es ni activa ni pasiva, sino que podemos imaginar para ella un lenguaje conjugado en voz media, donde agencia y agente no están separados y las cosas perseveran, juntas, en su hacer, deshacer y hacer-hacer. Chthonia es el corresponderse infinito de las cosas. Chthonia es la caverna donde se indeterminan los dualismos extractivos. Chthonia, finalmente, es el cuento que elijo contarme para aprender simultáneamente a llorar-reír lo vivo-muerto.

I knew the world it would stop spinning
now since you've been gone
I used to think that when you
died you kind of wandered the world
In a slumber till you crumbled,
were absorbed into the earth
Well, I don't think that any more.
Nick Cave, *Girl in Amber*

I am such a long way from my ancestors now
in my extreme old age that I feel more one of them
than their descendant. Time comes round
in a bodily way I do not understand. Age undoes itself
and plays the Ouroboros. I the only daughter
have always been one of the tiny grandmothers,
laughing at everything, uncomprehending,
incomprehensible.
Ursula Le Guin, *Ancestry*

Referencias

- Agamben, Giorgio (20 de diciembre de 2020). *Gaia e Ctonia*. Quodlibet.
<https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-gaia-e-ctonia>.
- Agamben, Giorgio (2010). La ragazza indicibile. En Giorgio Agamben y Monica Ferrando, *La ragazza indicibile. Mito e mistero di Kore* (pp. 7-32). Milano: Electa.

- Agamben, Giorgio (2009). L'ultimo capitolo della storia del mondo. En *Nudità* (pp. 162-163). Roma: nottetempo.
- Bernábe, Alberto (trad. intr.) (1978). *Himnos Homéricos*. Madrid: Gredos.
- Colli, Giorgio (1998). *La sabiduría griega I*. Madrid: Trotta.
- Colli, Giorgio (2008). *La sabiduría griega II*. Madrid: Trotta.
- Debord, Guy (2006 [1971]). *El planeta enfermo*. Barcelona: Anagrama.
- Despret, Vinciane (2021). *A la salud de los muertos. Relatos de quienes quedan*. Buenos Aires: Cactus.
- Fleisner, Paula (2016a). La trampa de Venus. Disponibilidad simbólica de los cuerpos y biopolítica de género. En *Generaciones* N°5, Año 5, 43-57. Buenos Aires: Eudeba.
- Fleisner, Paula (2016b). O sublime animal. Uma leitura a contramão da experiência sensível da(in)dignidade humana. En Verlaïne Freitas, Rachel Costa y Debora Pazetto, (Orgs.), *O trágico, o sublime e a melancolia. Vol. 2*. (pp. 127- 136). Belo Horizonte: Relicário Edições.
- Fleisner, Paula (2023). Prolegómenos para una cosmoestética materialista posthumana futura. En Gustavo Chirolla, Ana María Rosas Rodríguez y Héctor Salinas Leal (Eds.), *Umbrales críticos. Aportes a la pregunta por los límites de lo humano*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Haraway, Donna (2019a). *Las promesas de los monstruos. Ensayos sobre ciencia naturaleza y otros inadaptables*. Salamanca: Holobionte.
- Haraway, Donna (2019b). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Buenos Aires: Consonni.
- Hesíodo (1995). *Teogonía*. Barcelona: Planeta Agostini.

- Kerényi, Károly (2012). La doncella divina. En Carl Jung, y Károly Kerényi, *Introducción a la esencia de la mitología*. Madrid: Siruela.
- Latour, Bruno (2017). *Cara a cara con el planeta*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Latour, Bruno (2019). *Dónde aterrizar. Cómo orientarse en política*. Barcelona: Taurus.
- Lispector, Clarice (2016). Mineirinho. En *Todos los cuentos*. Buenos Aires: Siruela.
- Lucero, Guadalupe (2018). Archipiélagos. Una memoria del agua. En Mónica Cragolini (Ed.), *Comunidades (de los) vivientes* (pp.149-160). Buenos Aires: La cebra.
- Lovelock, James y Margulis, Lynn (1974). Atmospheric homeostasis by and for the biosphere: the Gaia Hypothesis. *Tellus. Series A. Stockholm: International Meteorological Institute*, 26 (1-2), 2-10.
- Margulis, Lynn (1995). Gaia is a tough bitch. En John Brockman, *The Third Culture: Beyond the Scientific Revolution* (pp. 129-157). New York: Touchstone.
- Margulis, Lynn y Sagan, Dorion (1995). *Microcosmos. Cuatro mil millones de años de evolución desde nuestros ancestros microbianos*. Buenos Aires: Tusquets.
- Nodari, Alexandre (2014). “A()terra(r)” [Conferencia]. Coloquio internacional *Os mil nomes de Gaia*. Rio de Janeiro, Brasil. URL: <https://osmilnomesdegaia.eco.br/2014/09/01/alexandre-nodari-a-terrar/>
- Oppermann, Serpil (2017). Compost. En Jeffrey Cohen y Lowell Duckert, (Eds.), *Veer Ecology. A companion for Environmental Thinking* (pp. 136-150). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Souriau, Étienne. (2017). *Los diferentes modos de existencia*. Buenos Aires: Cactus.

Stengers, Isabelle (2017). *En tiempos de catástrofes. Cómo resistir a la barbarie que viene*. Buenos Aires: NED ediciones.

Stengers, Isabelle (2014). La propuesta cosmopolítica. *Pléyade* (14), 17-42.

Sloterdijk, Peter (2014). Globos. Macroesferas. *Esferas II* (pp. 43-138). Madrid: Siruela.

Shakespeare, William (1975). *The Complete Works*. New York: Gramercy Books.

Viveiros de Castro, Eduardo. A revolução faz o bom tempo [Conferencia]. Coloquio internacional *Os mil nomes de Gaia*. Rio de Janeiro, Brasil. URL: https://www.youtube.com/watch?v=CjbU1jO-6rmE&ab_channel=OsMilNomesdeGaia



La corrosión de las escalas (demasiado humanas).

La cueva de Liliana Colanzi:
un ojo geológico que registra los hilos
enmarañados que tejen las historias de la Tierra

Belisario Zalazar*

Vivimos en tiempos de promesas de inmortalidad, colonización extraterrestre, revoluciones y revelaciones cognitivas, máquinas espirituales y cuerpos gloriosos, a costa de sistemáticas destrucciones y extinciones.¹ El reverso de las narrativas *tecnológicas*, las cuales están saturadas de un optimismo megalómano y cuyo film podría titularse *Homo deus*, nos sumerge en un clima inédito. Asistimos, afirma Claire Colebrook, a un concepto de clima que supone un salto cualitativo con respecto a la noción meteorológica estándar del mismo, “something that binds us to this time on the earth, with its own depletions and limits” (2014, p.10). Este concepto ampliado, efecto de un evento que desafía los bordes del pensamiento que las sociedades humanas modernas se han forjado por siglos, estira los marcos de cognoscibilidad que tornan posible todo lo pensable e imaginable sumiéndolos en un camino “where humans begin to imagine a deep time in which the human species emerges and withers away, and a finite space in which ‘we’ are now all joined in a tragedy of the commons” (Colebrook, 2014, p.10). Sumidos en este nuevo clima, en esta esfera lingo-afectiva que nos ha puesto a todas las especies en el mismo barco:

1 Claire Colebrook distingue tres tipos de extinciones que acechan el pensamiento y la imaginación del mundo por venir. “There are three senses of extinction: the now widely discussed sixth great extinction event (which we have begun to imagine and witness, even if in anticipation); extinction by humans of other species (with the endangered species of the ‘red list’ evidencing our destructive power); and self-extinction, or the capacity for us to destroy what makes us human” (2014, pp. 9-10).

*Instituto de Humanidades / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
belazalazar@gmail.com

we need to embark on a notion of climate change that includes the radical alteration of knowledge and affect that accompanies the very possibility of climate. It is only possible to think of climate change in the meteorological sense –with humans now bound to volatile ecologies that they are at once harming and ignoring– *if some adjustment is made to the ways in which we think about the relations among time, space and species.* (Colebrook, 2014, p.10)²

Un peligro se esconde, no obstante, por debajo de este evento conceptual que sacude al pensamiento y es el de pensar que un salto en la escala para aprehender el evento del cambio climático traerá como efecto el manejo de la situación y la toma de control de comando de la nave nodriza Tierra.³ Las redes inactivas que con-forman y con-figuran la compleja multiplicidad de líneas temporales y estratos multiescalares del planeta tierra, a su vez abierto y poroso a fuerzas materiales y energías provenientes del Afuera extraplanetario, “exceed any manageable point of view” (Colebrook, 2014, p.11).

El punto de vista refiere tanto a la sustancia material, orgánica o inorgánica, del ojo que observa, cuanto a la forma en que ese ojo mira, organiza y dispone los elementos que lo rodean en una narración, una máquina de contar (si es que estas dos instancias no forman una sola). En su multicitado ensayo *The Great Derangement* (2016), el novelista y crítico literario indio Amitav Ghosh arriesga la hipótesis de que la incapacidad para hacer frente *–face to Gaia–* a la crisis climática tiene su génesis en un trastorno cognitivo-perceptivo que ha causado estragos en la imaginación, fruto de un acostumbramiento excesivo a la lectura de novelas enclaustradas en el régimen formal del realismo burgués. El crítico argentino Gabriel Giorgi lo resume de la siguiente manera:

Esta limitación, dice Ghosh, no pasa por una decisión de contenido, sino fundamentalmente por una tradición formal del género: para poder narrar el mundo de la emergente burguesía europea –y luego global–, la

2 El subrayado es nuestro.

3 El programa de Terraformación impulsado y dirigido por el geo-ingeniero y diseñador sistémico Benjamin Bratton en el Instituto Strelka asoma como el proyecto más acabado de esta idea.

novela tuvo que filtrar escalas temporales o espaciales cósmicas y planetarias, magnitudes vastas que no encajaban en la episteme burguesa, con sus leyes de probabilidad y predictibilidad. La novela se define como género, observa Ghosh, a partir del filtrado, la segregación de magnitudes temporales y espaciales que desbordan el mundo que la emergente burguesía quiso modelar, y que produce, evidentemente, una naturaleza, si no completamente domesticada, al menos capaz de ser enmarcada en esos límites en los que el género define *lo narrable*. (Giorgi, 2020, p. 3)

En el desarrollo de su argumento, Ghosh detecta que la ciencia ficción⁴ aparece, en paralelo a la novela burguesa moderna, como un género que se ha caracterizado por narrar y tomar como propias las escalas temporales que superan en centurias, años luz o eones, la duración de una vida humana (sea individual o colectiva en todas sus formas –una comunidad, una nación, una Edad, una cultura, e incluso la de la larga marcha de la especie–), y en ese movimiento ingresan agentes y actores no humanxs en el espacio expandido de la imaginación científica (cyborgs, robots, alienígenas, etc.). Sin embargo, la segregación de la CF como un subgénero producido en las cadenas de montaje de la industria cultural y el consumo masivo relegaron su lugar como aparato estético digno de atención. La CF proyecta y avizora temporalidades en principio –y por principio prescriptivo– inimaginables, cuya datación detona los límites sobrios a los que se acostumbró la racionalidad histórica moderna en su insistencia por desmarcarse del *in illo tempore* propia de los relatos míticos.

La imagen cristalizada de la CF es la de una narración en la que el mundo narrado se ubica en un futuro tecnológico que, mientras más se distancia del mundo presente compartido por autorxs y lectores, mayores avances habrá acarreado a ese mundo futuro, como resultado de las leyes del progreso. Mientras mayores distancias temporales existan entre el mundo presente y el mundo futuro imaginado por la CF, mejores tecnologías habrán aparecido en este último. Las leyes del progreso gobiernan el tiempo en esta imagen CF de sentido común. A su vez, un amplio espectro del género no solo se aleja en magnitudes mensurables en años (parámetro cero de las medidas temporales desprendidas de nuestro aparato calendárico), sino que especula y pone a trabajar las distancias espaciales,

4 De ahora en más CF.

mudándose a planetas o naves espaciales ubicadas a distancias siderales de la Tierra, punto de partida de la mayoría de las *space opera*.

Si la CF se teje con las mallas del tiempo, esas mallas abarcan escalas y distancias inmensas así como dimensiones ínfimas e imperceptibles; magnitudes inmanejables, parafraseando a Colebrook, que ponen en entredicho el programa de comando de un universo hecho a la medida del Hombre, pese a que el género en sí mismo haya sido colonizado por los imaginarios imperialistas y falocéntricos en su apogeo a mediados del siglo pasado, como bien lo supieron denunciar y trabajaron para desmontar y producir alternativas CF Úrsula K. Le Guin, Octavia Butler, Angélica Gorodischer, o Philip K. Dick, entre otras voces.

Si bien el tópico del futuro parecía una regla del género, las obras que fueron formando parte del archivo de la CF contravinieron ese presupuesto, y los saltos hacia el pasado o la estancia en un presente disimulado que diverge en aspectos significativos del mundo cero del autor, demostraron que los tiempos surcados por la ficción tecnocientífica se disparan en múltiples direcciones.

El relato *La cueva* de la escritora boliviana Liliana Colanzi es un buen punto de partida para recorrer los meandros especulativos que suscita el tema de las escalas no humanas. Para muchxs críticxs y analistas literarios, difícilmente este cuento pueda formar parte de un corpus de CF canónico. Faltaría, por ejemplo, el novum tecnológico diseminando sus efectos en la textura del mundo ficcional, así como el impacto en las acciones y modos de existencia de las sociedades humanas que allí viven. En el desarrollo de nuestro análisis demostraremos que la perturbación de la escala humana se produce sobre todo en el modo en que se concibe la categoría del novum tecnológico de Suvin (1972). Para el crítico nacido en Zagreb el novum tecnológico lo es en tanto sus efectos se hacen sentir sobre las sociedades humanas. Es decir, el novum es tal, si y solo si provoca una alteración en las relaciones entre humanxs que dan lugar a la conformación de un mundo de sentido para esxs humanxs. Como consecuencia de esta alteración sobre el concepto del novum tecnológico, el aparato hermenéutico que circunscribe el sentido y lo propio del género de CF adquiere formas extrañas, irreconocibles a tal punto que cambian lo que es importante y lo que no (Clarke, 2019), para quién, o para qué tipo de entidades, en qué tiempo y como consecuencia de qué reglas (ya no leyes) de encadenamiento causal. En *La cueva*, el novum tecnológico no es el

resultado de la ingeniería de las sociedades humanas, y los efectos que el novum desencadena no provocan un extrañamiento del mundo solo para existentes humanxs.

Para empezar, podría decirse que la protagonista del relato es el propio espacio, una cueva; el escenario sale del fondo y ocupa el centro de la escena. La máquina narrativa se pone en funcionamiento para contar los eventos, a través de milenios, que suceden al interior de la formación geológica, o bien los efectos y consecuencias que esta *produce* sobre una multiplicidad de actores. Denominemos a esta máquina un *ojo geológico*, un ojo que observa y relata los hechos separados en el tiempo, pero unidos por huellas y marcas materiales, en apariencia inconexas e imperceptibles, presentes en el archivo geológico de la cueva –verdadero *sensorium posthumano* diría la Colectiva Materia-. Ojo geológico “[that] dissolves into layers of rock (...) beyond human time and perception” (Colebrook, 2014, p. 25). Vistos desde este ojo geológico, los actantes y el espacio (o los espacios) en el que estos se desenvuelven se tornan un signo flotante cuyo rol se ve permanentemente intercambiado de acuerdo a la escala desde la que observamos o decidimos enfocar las acciones y encadenar sus efectos. Por ello, si bien la cueva, como adelantamos, puede ser el agente protagonista, no pierde su rol espacial. Y las múltiples formas de vida y cuerpos abióticos, asimismo, ora parecen ser meros objetos pasivos sin capacidad de respuesta, ora se posicionan como agentes decisivos en las redes de inter- e intracción que co-habitan el “espacio inerte” de la cueva.

Desde un punto de vista ceñido por reglas específicas de la CF concebido como género abstracto y estable, habría dos entradas-capítulos de los que componen el cuento, capaces de ser definidas como perteneciente a dicho género. Se trata de las entradas 7 y 8. La primera es la escena-lapso temporal en que Onyx Muller se materializa en la cueva a través de un portal que hace las veces de túnel que conecta dos dimensiones espacio-temporales intransitables bajo las leyes físicas estándar, es decir, sin una intervención tecnológica que lo haga posible. La escena 8, en cambio, acude al tópico de la vida extraterrestre que ha marcado a fuego el imaginario público sobre el género contando historias de contactos marcianos, invasiones alienígenas a la Tierra, conquistas de planetas y estrellas lejanas por parte de imperios intergalácticos terrestres, etc.

Veamos la escena 7. La teletransportación mediada por dispositivos capaces de manipular los tejidos del espacio-tiempo y realizar el sueño

de los viajes en el tiempo (plausible a partir de las teorías relativistas post-einsteinianas) es un tópico de la CF, por lo menos desde que en 1985 se publicara *La máquina del tiempo* de Wells. En esta escena el viaje se revela como un error de cálculos del dispositivo que, si bien funciona como máquina del tiempo, fue construido como una sofisticada consola de realidad virtual. El viaje de Onyx debiera ser interactivo, un juego que tendría lugar en el ciberespacio, término que refiere a “the notional space of the internet and virtual reality, to the computer generated environments into which human beings can enter through a computer or a virtual-reality suit” (Roberts, 2006, p. 124), y que el mismo Onyx intuye como “algún paraje no indexado de la deep web” al que llegó por “una interferencia” (Colanzi, 2022, p. 27). Sin embargo, el ciberespacio, lo sabemos gracias al ojo geológico instalado en la cueva, no es tal sino aquella que se corresponde con el Jurásico de la Era Mesozoica de la Tierra. Onyx ha viajado a un pasado remoto de la historia de nuestro planeta en lugar de haber experimentado una mera simulación virtual e interactiva en el ciberespacio.

En tanto artefacto técnico, la consola debería haber teletransportado al avatar del usuario/jugador a un mundo virtual, según la intención y el plan de uso para el que fue diseñado. Sin embargo, ese plan de uso falla y el artefacto, sin mediación intencional humana alguna, ni de parte de lxs diseñadores e ingenieros ni de parte de una desobediencia creativa por parte de los usuarios efectivos, cumple una función imprevista y agencia por sí mismo una intervención/invención en el mundo narrado. El artefacto surgido de la pericia ingenieril y técnica humana opera un desvío no solo imprevisto en cualquier plan de diseño abierto como el del videojuego que suponemos forma parte de la vida cotidiana de Onyx, sino que la posibilidad de que haya sido capaz de romper por sí mismo la ley de la entropía y el cruce de fronteras que separan lo real/material y lo virtual/simulado jamás es pensada por el jugador humano. Siguiendo los exhaustivos desarrollos de Sandrone (2016) en torno a los enfoques y la naturaleza ontológica de los objetos artificiales, la consola deja de ser un artefacto en los términos en que es definida y abordada esta categoría por las que el filósofo argentino llama *filosofías del artefacto* (Sandrone, 2016, pp. 50-54), y se convierte en un sistema artificial “que [escapa] a la capacidad de uso e, incluso, de percepción humana” (Sandrone, 2016, p. 53).

El desvío, esa pequeña falla creativa no prevista, instaurado por el agente artificial sin mediación intencional humana, instala una especie

de *bug* en el pequeño universo correspondiente al arco temporal de Onyx, llevándolo a un viaje *prehistórico* (según la Historia antrópica) y *geohistórico*. La consola hace cosas, agente autónomo sin intención (la cuestión de la intencionalidad o el de la inteligencia de las máquinas no es un problema planteado ni insinuado aquí), abre portales en el tejido continuo del espacio-tiempo y contraviene la dirección de la flecha del tiempo.

En cuanto a la escena-fragmento 8, la narración se traslada a un futuro distante, tal vez a miles de años de nuestro presente, cuyas coordenadas en el cuento podemos situar entre la historia de Xochitl narrada en la escena 2, y los experimentos científicos efectuados sobre el cristal de la cueva de Naica en 2017, notificados en la escena 6. En ese futuro, las criaturas humanas que dibujaron las paredes de la cueva, y dejaron otros rastros fósiles como una pulsera y una lata de Coca Cola, han desaparecido del planeta Tierra. Solo un individuo proveniente de una civilización alienígena acostumbrada a viajar por las estrellas se interesa por el pasado de esos mundos que habitaron alguna vez la cueva “que comenzó a frecuentar” (Colanzi, 2022, p.28) cuando los de su especie decidieron emigrar y dejarlo solo. Aquí el encuentro entre humanxs y extraterrestres que tanta fascinación ha despertado en la imaginación moderna, por lo menos desde los tiempos de Kepler, pero sobre todo en el último siglo, deja de lado la guerra de los mundos y el anhelado y siempre postergado momento de *contacto* con formas de vida inteligente distintas a *Homo*, y pone a trabajar el tópico desde una óptica diferente. El encuentro es de tipo arqueológico, pero el sujeto de conocimiento en este caso es un organismo dotado de ventosas que al parecer llegó a la Tierra siguiendo la costumbre nómada de su pueblo “que siempre estaban formando nuevas colonias, mutando y adaptándose” (Colanzi, 2022, p. 28). El objeto de estudio de este arqueólogo alien son los mundos terrestres que perviven a través de restos fósiles depositados como escombros en el fondo de la cueva. De esos mundos pasados le intriga averiguar quiénes fueron las criaturas que pintaron las paredes.

En estas dos escenas de *La cueva* las características de la CF son reconocibles: de un lado, la presencia del novum tecnológico, del otro el encuentro con una otredad alien, aunque en ambos casos esos tópicos se desarrollen en estructuras un tanto insólitas y alejadas de la vertiente dura de la CF. Pero hay algo más, o hay alguien más, otro sistema artificial que participa de estas escenas, otro agente maquínico que permite que

sepamos todo esto. Lo que llamamos el ojo geológico observa, registra y transcribe/proyecta las imágenes que forman parte del viaje al pasado y que debió ser solamente un juego ceñido al espacio virtual y a los canales de internet, así como está allí en el futuro distante. Ese ojo no funcionaría solo como una instancia narrativa que se hace cargo del relato tal como nos lo enseña la narratología. Ese ojo instalado en el mundo intradiegetico en la cueva participa de las acciones, sin ser visto, sin que nadie a lo largo de las escenas perciba su presencia. Nuestra hipótesis es que ese ojo es una compleja maquinaria técnica que yace fijo a lo largo de milenios al interior de la cueva. Precisamente ese sistema artificial que pareciera reunir un set de funciones variadas de registro, procesamiento y transcripción de información (filmación y proyección de eventos; almacenamiento de saberes constituidos en ciencias como la epidemiología, la biología, la geología, la historia, etc.; saltos no lineales en el continuum del espacio tiempo) y que se mantiene en una posición fija abre la lectura en clave CF del cuento completo.

El *ojo geológico-sistema de registro y escritura-máquina del tiempo* es lo que con su imperceptible presencia nos abre las puertas a los sentidos CF del texto. Recordemos en las palabras de Adam Roberts las características de este género:

A piece of futuristic, extrapolated technology is most often the technological novum that distinguishes a story as SF in the first place and is, therefore, more than merely a decorative addition to its narrative. More than this, it is the metaphorical effectiveness of technology in SF that focuses the SF encounter with alterity in its most suggestive locus. (Roberts, 2006, p. 110)

De este modo, lo que parecía una mera adición decorativa leída a partir de la escena 7 pasa a ser un elemento distintivo una vez descubierto el novum tecnológico del ojo geológico.

Este sistema maquinico ¿está en la cueva o es parte de esa formación rocosa cuya existencia se confunde con lxs existentes bióticos y abióticos que allí co-habitan de maneras enmarañadas y conflictivas? La ambigüedad de la pregunta es parte del efecto de sentido del cuento, el cual desde una lectura harawaiana sobre la ciencia ficción, dispersa las ideas sobre lo tecnológico y lo no tecnológico, lo artificial y lo natural, lo orgánico y lo

maquínico, lo humano y lo no humano introyectando un virus *weird* en el cuerpo de la CF. Las escalas en este punto importan. En ellas están implicadas los géneros literarios, los actores y actantes de las historias que acaecen en la cueva, las temporalidades, en fin, la serie de mezclas, encuentros y desencuentros en que “especies compañeras se infectan mutuamente” (Haraway, 2019, p. 57). Los detalles en *La cueva* importan. Los detalles escalares importan en este cruce de escenas compartidas en el largo devenir de la cueva, donde lo que emerge del humus de la tierra sedimentada en *historias* es la ininterrumpida simpoiesis, hecha de cortes, recomienzos, digresiones, bifurcaciones y encapsulamientos de hilos que se embrollan con-formando seres con capacidades de acción y afectación mutua. La *simpoiesis*⁵, la compleja configuración de mundos mortales en el planeta Tierra, se condensa, en el cuento, en las potencias chtónicas del espacio *n-dimensional* de la cueva.

La cueva es la consecuencia, el efecto y la causa, el sujeto agente –sin que medie contradicción en este enunciado– de la poiesis de seres y sus líneas narrativas que impacta en nuestro sistema nervioso a través de la lectura. En cuanto a las escalas reconocemos dos perspectivas temporales que enfatizan elementos y componentes distintos en cada caso al nivel de los hechos narrados y que, de acuerdo a la escala adoptada, arrojan luz sobre los movimientos, las redes de relaciones y las líneas causales, ya sean directas, diferidas, difusas o cerradas, que suceden entre los existentes de la cueva.

La primera escala es la sincrónica y coincide con el comienzo y el final de cada escena-fragmento narrado. Esta escala, asimismo, abarca diferentes lapsos temporales de acuerdo a la naturaleza de los actores implicados en cada historia tomada como un momento particular, relativamente aislado. En esta escala ya accedemos a una temporalidad multiespecie. La

5 En el mundo SF mortal propuesto por la ficción teórica, real y científica de Donna Haraway, la *poiesis*, es decir la producción y narración de mundos que acaecen en nuestro planeta, “es sinchtónica, simpoiética, siempre asociada sin ‘unidades’ de inicio y las consiguientes ‘unidades’ interactivas” (Haraway, 2019, p. 63). Como sugiere Beth Dempster, a quien cita Haraway, la simpoiesis refiere al término de los sistemas producidos de manera colectiva que no tienen límites espaciales o temporales autodefinidos. La información y el control se distribuyen entre los componentes. Los sistemas son evolutivos y tienen potencial para cambios sorprendentes” (Dempster en Haraway, 2019, p. 63).

segunda escala corresponde a una mirada diacrónica, donde el ojo analítico, el de nosotros lectores, se solapa a la máquina de contar instalada en la cueva y se desplaza entre milenios estableciendo conexiones entre las historias en el *tiempo profundo* de la Tierra⁶. Una de las características de esta última escala radica en que el ojo geológico, la máquina de contar, está equipado con una serie de saberes y técnicas discursivas, reconocible en ciencias modernas como la geología, la microbiología, la epidemiología, que le (y por regla transitiva nos) permite afirmar cosas sobre el mundo-cueva arribando a una especie de omnisciencia cósmica que cruza pasados remotos prehumanos y se extiende hacia futuros posthumanos donde, por ejemplo, una forma de vida inteligente con ventosas dedicada a formar colonias en otros planetas nada sabe “de las criaturas” que dibujaron “las antiguas pinturas en las paredes”⁷ (Colanzi, 2022, p. 28) de la cueva.

6 Tiempo profundo, *deep time*, refiere a los descubrimientos realizados por James Hutton a fines del siglo XVIII, cuyas pesquisas abrieron el campo de lo que años más tarde conformaría la ciencia de la geología. Batallando contra las teorías de una Tierra creada por Dios hacia no más de 6000 años, extraídas de la Biblia por hermeneutas cristianos, Hutton descubrió un tiempo mucho más vasto. Sumergiéndose en las profundidades de las rocas descubrió estratos ya no de miles sino de millones de años atrás, viajando en su máquina especulativa hacia una Tierra formada en ciclos fosilizados en capas y estratos geológicos. Décadas más tarde, Charles Lyell codificó muchas de las incomprendidas y oscuras ideas de Hutton acumuladas en miles de páginas, y escribió *Principles of Geology* “his magisterial compendium of factual information about rates and modes of current geological processes— proving that the slow and steady operation of ordinary causes could, when extended through deep time, produce all geological events” (Gould, 1996, p. 6). Para una exposición de las implicaciones revolucionarias del concepto de tiempo profundo remitimos al libro de Stephen Jay Gould *Time’s arrow. Time’s cycle. Myth and metaphor in the discovery of geological time* (1996).

7 Esas pinturas, serían, siguiendo la estela de la escala diacrónica, las marcas de sangre de plantas de pies y manos impresas en la roca por una madre humana y sus dos bebés, pertenecientes a grupos de cazadores nómadas en tiempos del Pleistoceno, más precisamente quizás durante la última glaciación. Las marcas en el texto permiten reconstruir, mediante el conocimiento de ciencias como la paleontología, este hecho y datar allí las acciones de la escena 1 del cuento: “lo que importaba era ser hábil para cazar y ágil para correr”; “las hembras jóvenes iban tras el rastro de los bisontes”; “había sobrevivido a los gonfotéridos y al frío”; “el viento empujó ráfagas de nieve entre los carámbanos”; “se echó a correr a través de la estepa nevada” (Colanzi, 2022, pp. 27-29).

Paradxs en la primera escala, la sincrónica, el tiempo no presenta muchos problemas y las escenas se suceden como un mosaico de anécdotas dispersas sin relación aparente, pero que acontecen en el Tiempo. En cambio, una vez situadxs en la extensa y vasta escala geológica, la idea de un tiempo único que avanza y contiene los eventos pasados y futuros constituyendo un mundo de sentido totalizable se ve perturbada. De esa perturbación surgen en cambio trayectorias múltiples que son en sí mismas el trabajo dinámico e imprevisible de seres, modos de existencia, tales como murciélagos, hongos, sapos, estalactitas formadas por la decantación paciente de gotas de agua y minerales acumulados por milenios, virus que viajan en órganos como la nariz de un fraile dominico devenida nave transoceánica, coleópteros, insectos, musgo, esporas, homínidxs, troglobios, formas de vidas extraterrestres y formas de vida supervivientes luego de la desaparición de las culturas humanas al parecer tras una Gran Inundación.⁸

¿Qué nos motiva o induce a pensar que el ojo geológico es un dispositivo tecnológico equipado con saberes y ciencias que hacen las veces de *background* informático que utiliza para desplegar y dar cuenta de los acontecimientos que, podemos hipotetizar, ha grabado en su memoria no humana, traduciéndolos en imágenes escritas? Pues los mismos enunciados que tejen la trama de las pequeñas historias son signos materiales de esos saberes científicos, trasladando consigo conocimiento acumulado en los últimos tres siglos. La clasificación de seres vivos como los troglobios; el descubrimiento de “microorganismos arcaicos que quedaron atrapados en burbujas de fluidos hace cincuenta mil años” dentro de cristales de la mina de Naica en México y que en 2017 fueron reanimados en un laboratorio llevando a los científicos a la conclusión de que “no mantenían un parentesco cercano con ningún otro microorganismo conocido” (Colanzi, 2022, p. 26); la extinción de una especie de murciélagos dotados de una mutación genética que los hizo capaces de captar mejor a los insectos, por culpa de un virus proveniente de Europa en tiempos de la colonización de las tierras habitadas por pueblos como los zapotecas; la descripción de la lenta y diligente formación de estalactitas y estalagmitas en el interior de las cuevas; el colapso de ecosistemas enteros y la reanudación de los ciclos

8 Para la hipótesis de lo que aquí denominamos “Gran Inundación” cfr. Colanzi, 2022, p. 29.

de la vida, “parecido al de antes pero nunca exactamente igual”, gracias a la simbiosis colaborativa propiciada por el guano como “eslabón fundamental” (Colanzi, 2022, p. 21) entre las criaturas, etc. son algunos de los hilos que recuperan y traducen teorías, saberes y conocimientos sobre los mundos terrestres sustentados por los métodos y técnicas desarrolladas por la biología, la cristalografía, la arqueología, la historia o la geología. Incluso la máquina de visión focalizada en la cueva sabe cosas que han pasado en los territorios aledaños a la cueva ubicada en Oaxaca. Por ejemplo, reuniendo historias de vidas homínidas, la narración se expande más allá de los ahí-ahora de la caverna brindando información, en cada caso, de las sociedades y la cultura en la que cada personaje vivió. Las historias, de este modo, se componen de hilos diversos que encuentran en la cueva una encrucijada y un punto de partida para comenzar a contar. Por medio de la mujer del Pleistoceno que da a luz a una pareja de niños a los cuales degüella para salir corriendo ligera y ágil, presta para cazar en las estepas nevadas, en la escena 1 acudimos a uno de los tantos comienzos de la historia del arte, práctica nacida según el relato de “un gesto motivado por la curiosidad o el juego” (Colanzi, 2022, p. 17). A su vez, sabemos que el asentamiento humano del que forma parte pertenece a un período en que la caza es un modo de subsistencia mantenido en un clima hostil y las leyendas circulan alrededor del fuego susurradas por las voces de las viejas. La figura de Xóchitl Salazar que aparece en la escena 2, por otra parte, vive en una sociedad moderna en que las relaciones amorosas están determinadas por un régimen monógamo y patriarcal donde afectos como los celos y la ira conducen a que su novio la espere “detrás de la puerta con un bate en la mano” (Colanzi, 2022, p. 18) y la mate de un golpe seco en la frente. En otra escena-capítulo, la aparición de una pequeña mutación genética en el cuerpo de una especie de murciélagos impacta de lleno en el destino de una aldea aledaña a la cueva, liberando sus sembradíos de las plagas de insectos, devenidos presa fácil de los mamíferos alados que azotaban a su gente. Merced a ese evento microcelular, el pueblo de estas gentes se convirtió en un próspero imperio, reconocido por los pueblos vecinos quienes envidiaban sus “tejidos y cántaros de formas y diseños originales” (Colanzi, 2022, p. 19). Aquel pueblo beneficiado por un acontecimiento totalmente ajeno, un evento proveniente de los *extramundos* no humanos (Valentim, 2018), se vuelve una condición de posibilidad subterránea, imprevisible e impredecible, de los primeros ensayos de un sistema de escri-

tura silábica a través de glifos, el cual es utilizado como medio “para contar cómo los humanos eran descendientes de los árboles” (Colanzi, 2022, p. 20). Las técnicas humanas y no humanas trenzan sus devenires generando la aparición de mundos complejos, contingentes, en los que las formas de vida con sus ritmos temporales específicos, muchas veces compartidos y otras veces opuestos y destructivos, “sobreviven apiñados varios cientos de años” (Colanzi, 2022, p. 20) mientras otras se retiran a los túneles y las aguas subterráneas lejos de la luz del sol, habitando un “mundo paralelo”, lento, sin cambios, “sin haberse cursado jamás con las criaturas que vieron las estrellas” (Colanzi, 2022, p. 22).

Vórtices de intracción y co-habitar conflictivo multiespecies: hallar un método es parte de la tarea de nuestro espacio-tiempo

La cueva es un vórtice en el que co-habitan conflictivamente especies compañeras, estableciendo líneas de intracción⁹ e interacción directas, transitivas, algunas sin contacto entre ellas, otras cerradas, cortadas u otras tantas diferidas que pueden llegar a tomar hasta “ochenta millones

⁹ La intracción es un concepto acuñado por la filósofa y física feminista Karen Barad en su libro *Meeting the Universe halfway. Quantum physics and the entanglement of matter and meaning* (2023). Allí, la autora introduce su propuesta onto-epistémica a la que denomina realismo agencial, el cual se abre como una alternativa posthumanista que da cuenta del mundo en tanto proceso semiótico material en permanente con- y refiguración. En palabras de Barad: “El mundo es un proceso dinámico de intra-actividad por la reconfiguración continua de estructuras causales localmente determinadas con límites, propiedades, significados y patrones de marcas en los cuerpos. Este flujo continuo de agencia a través del cual una ‘parte’ del mundo se hace diferencialmente inteligible para ‘otra parte’ del mundo y a través del cual las estructuras causales locales, los límites y las propiedades se estabilizan y desestabilizan, no tiene lugar en el espacio y el tiempo, sino en la creación del propio espacio-tiempo. El mundo es un proceso abierto y continuo de materialización a través del cual la propia ‘materia’ adquiere significado y forma en la realización de diferentes posibilidades agenciales (...) En resumen, el universo es intra-actividad agencial en devenir. Las unidades ontológicas primarias no son ‘cosas’, sino fenómenos: reconfiguraciones topológicas dinámicas/enredos/relacionalidades/(re)articulaciones. Y las unidades semánticas primarias no son ‘palabras’, sino prácticas material-discursivas a través de las cuales se constituyen los límites. Este dinamismo es la agencia. La agencia no es un atributo, sino la reconfiguración continua del mundo”. (Barad, 2023, pp. 80-81)

de años” (Colanzi, 2022, p. 25) en brotar, o durar el ínfimo eructo de una crisálida. En palabras de Anna Tsing, las especies compañeras constituyen *conjuntos* o ensamblajes cuyos encuentros físicos en un presente y un lugar determinado (esto no quiere decir necesariamente contacto inmediato, roce íntimo, pues las nociones de tiempo y espacio se configuran al interior de las relaciones entre cuerpos, aparatos perceptivos y espaciamiento mediador) forjan mundos cuyas reglas de afectación nunca tienen una respuesta preestablecida:

Algunas se obstaculizan (o se comen) entre sí; otras colaboran para posibilitar la vida; y otras da la casualidad de que coinciden en un mismo lugar. Los conjuntos son grupos abiertos. Nos permiten preguntarnos por sus efectos comunitarios sin tener que darlos necesariamente por supuestos. Nos muestran potenciales historias en ciernes. (Tsing, 2022, p. 45)

Tal como queda expuesto en las escenas de *La cueva*, “las formas de ser [los modos de existencia, formas de vida bióticas y abióticas en sus variedades intrínsecas] son efectos emergentes de esos encuentros (...) Los conjuntos no solo agrupan formas de vida sino que las configuran” (Tsing, 2022, p. 45). Para este último apartado, revisemos entonces una escena más del libro. La escena 4 resulta de una potencia ilustrativa inmejorable para comprender los modos de afectación, el encuentro indeterminado y la configuración de formas de vida propiciadas por el contacto intractivo de los conjuntos en escalas de tiempo y espacio que rompen las medidas estipuladas por el *sensorium* humano y por sus aparatos de medición. Luego de relatar en la escena 3 el origen de la mutación de unos murciélagos que habitaron en lo alto de la cueva, gracias al trabajo desinteresado de hongos que descompusieron las partículas desintegradas de una crisálida y se las entregaron a los mamíferos alados en forma de alimento evolutivo –evolución significa cambio, transformación–, la máquina de contar refiere, en la escena siguiente, a las aventuras desplegadas por las especies compañeras en sus trayectos constitutivos de conjuntos o ensamblajes:

Los siglos en que existieron los murciélagos mutantes fueron prósperos también para la cueva. Su guano, compuesto de cutículas de insectos, sostenía la vida en el crepúsculo. Los escarabajos depositaban en la mierda sus ninfas, miniaturas mínimas y hambrientas que encontraban allí refu-

gio. Dentro de la materia oscura la larva atravesaba la noche cerrada de su metamorfosis hasta emerger ya en su forma definitiva. Colonias diligentes de hongos y bacterias trabajaban los excrementos hasta descomponerlos, para ser luego devorados por los coleópteros. Y las salamandras, atraídas a su vez por los escarabajos, se ocultaban en los intersticios de la roca. (Colanzi, 2022, p. 21)

Como anticipamos, la cohabitación de los conjuntos no siempre implica contacto íntimo y sensual directo. A veces la configuración simbiótica de un mundo dinámico y rebosante, como el propiciado por el guano de los murciélagos que colapsó con la desaparición de estos animalitos ciegos, puede correr paralelo a un mundo que crece a pocos metros y a un ritmo totalmente otro:

Y allá, en lo más profundo de la cueva, ciegos y silenciosos, habitaban los troglobios un mundo paralelo que olvidó el contacto con la luz del sol. Estos huéspedes de túneles y aguas subterráneas se acostumbraron a ser lentos, y de tanto habitar en las profundidades y las sombras perdieron los colores. (Colanzi, 2022, pp. 21-22)

Troglobios y murciélagos co-habitan en el espacio *n-dimensional* de la cueva y esa cohabitación en su caso se da en un desconocimiento mutuo del tiempo que dura sus existencias. Las vidas y los mundos de los ensamblajes dibujan trazos cuyas líneas pintan tonalidades y formas múltiples, configurando el devenir instanciado en y por la cueva. Los ritmos y las velocidades de lxs existentes no se ajustan a un patrón único, a pesar de que muchxs sí se acompañan estableciendo una música comunitaria, he ahí la riqueza de la cohabitación multiespecie.

Precisamente será Anna Tsing la encargada de proveernos de las herramientas que den un espesor conceptual y metodológico a la hipótesis que propusimos para abordar el cuento que venimos analizando, compilado en *Ustedes brillan en lo oscuro*. En su trabajo *The mushroom at the end of the World: On the possibility of life in capitalist ruins* (2022) la antropóloga estadounidense emprende una aventura científica en la que el método de trabajo, devenido escritura narrativa, determina un modo de conocimiento de *los mundos*. Ese método se nos ofrece como “potencial invitación a teorizar” (Tsing, 2022, p. 70). El método que ensaya es el de contar una

avalancha de historias que se despliegan a partir de un hilo conductor, en su caso la seta matsutake; en el de Colanzi, la cueva situada en algún rincón de Oaxaca, perteneciente al territorio actual de México. Ese método que sigue el rastro de las contaminaciones entre formas de existencia que se encuentran en un espacio compartido –otro nombre para la simbiogénesis de Lynn Margulis que recoge en su bolsa transportadora especulativa Donna Haraway– Tsing lo califica como ciencia de pleno derecho (cfr. Tsing, 2022). Esa ciencia, auténtico remix de la imaginación especulativa y la práctica epistemológica, tiene como objeto de investigación la diversidad contaminada compuesta por entes fúngicos, árboles, insectos, animales, sistemas de producción de origen humano, etc., y como unidad de análisis el encuentro indeterminado. La forma abierta de la narración permite a esta ciencia abrir sendas de experimentación inalcanzables en los marcos de una ciencia imperante atada al progreso tecnológico regido por las leyes del beneficio del Hombre concebido como agente individual autónomo y autosuficiente que “aspira a maximizar sus intereses personales, ya sea de cara a la reproducción o la riqueza” (Tsing, 2022, p. 55).

Esta ciencia ficcional, ciencia ficcionada, especulación científica y/o ficción especulativa diría Haraway, cuyo objetivo es transformar las prácticas de observación que dirigen el quehacer tecnocientífico centrado en el productivismo aceleracionista industrial, tiene varios efectos. Entre ellos, dos han sido claves a lo largo de nuestra lectura del cuento escrito por Liliana Colanzi. En ambos se halla implicada la cuestión de las escalas. Pero antes de seguir, una cosa más: transformar la mirada tiene como meta enseñarnos a subsistir colaborativamente con la multiplicidad de criaturas que co-habitan conflictivamente las ruinas de nuestro espacio-tiempo signado por la economía capitalista. Para lograrlo, dice Tsing, debemos ser capaces, volvernos hábiles acotaría Haraway, para “mirar a nuestro alrededor, y no solo mirar hacia delante” (Tsing, 2022, p. 44) siguiendo la vía trazada por el progreso futurocentrado.

Ahora sí, retomemos los efectos. En primer lugar, la ciencia de contar historias perturbadoras (posthumanas puede ser un buen calificativo también) nos expone a un sinfín de pautas y ritmos temporales que acontecen al margen del Tiempo unilineal impulsado por la narrativa del Principio antrópico en sus distintas versiones. Al margen significa que estuvieron, siguen y seguirán estando allí, latiendo a pesar de la virtual inexistencia a la que los confina el progreso modernizador. Esas pautas revelan que lxs

humanxs no son lxs únicxs capaces de hacer y forjar mundos (*worldmaking*) en nuestro planeta:

El progreso es una marcha hacia delante que arrastra a otras clases de tiempo hacia sus propios ritmos. Sin ese latido conductor podríamos percibir otras pautas temporales. Cada ser viviente confiere el mundo mediante pulsos estacionales de crecimiento, pautas reproductivas vitalicias y geografías de expansión. También dentro de una especie dada existen múltiples proyectos de configuración del tiempo, puesto que los diferentes organismos recurren unos a otros y se coordinan mutuamente para formar paisajes. (...) La moderna presunción humana no es el único plan para forjar mundos [*making worlds*]: estamos rodeados de numerosos proyectos de creación de mundos [*worlds-making*] humanos y no humanos. Dichos proyectos surgen de actividades prácticas destinadas a configurar vidas, y al hacerlo, alteran nuestro planeta. (Tsing, 2022, p. 43)

En *La cueva* esta acción de *hacer* mundos tampoco es armónica ni está atada a un plan de diseño puesto al servicio de una sola especie que se piensa como la elegida, pero sí es configuradora de espacios vitales de un interés “propio” que deja espacio para el aprovechamiento de otras especies. Se trata de una *worldmaking* multiespecie que es pluritemporal, sedimentación de ritmos variados que conjugan a través de procesos escalares convergentes y divergentes las historias que nos contamos y en las que habitamos. Historias que hacen, que nos cuentan a nosotrxs, y cuentan e importan para nosotrxs y los múltiples otrxs que configuramos el poema terrestre. Historia hecha de historias como *la cueva*, esa formación geológica devenida máquina de contar en la escritura de Colanzi, que resguarda la memoria y la posibilidad de mundos pasados y por venir.

El segundo efecto relevante para nosotros radica en que la ciencia ficción puesta en práctica por Tsing trabaja con categorías, conceptos, nombres y taxonomías que son “inestables” y “debemos verlas emerger en el marco de los encuentros” (Tsing, 2022, p. 57) que se descubren en el recorrido de esa mirada atenta que se despliega al tramar la avalancha de historias que va recogiendo en el camino. En nuestra propuesta, la categoría genérica de CF se torna inestable, y con ella, el concepto de *novum* tecnológico, o tal vez aquella sea consecuencia del extrañamiento de este último. Precisamente este segundo efecto, el extrañamiento del

cuerpo de la CF producido por la inyección de elementos anómalos como el cuento de Colanzi que hemos analizado aquí, tiene efectos perturbadores en los imaginarios de futuro, surgidos de la CF canónica, que circulan en nuestro presente capitalista demasiado antrópico. Leer el cuento de Colanzi a la par de la ciencia imaginaria plagada de historias de Tsing nos permite descubrir nuevos senderos para la CF que se bifurcan de una imagen que nos promete un Futuro hiperteconológico donde las máquinas inventadas por los hombres habrán solucionado todos los males, las injusticias y las enfermedades. Un Futuro donde, nos dicen los especuladores de ese mundo tecnocapitalista del mañana que está a la vuelta de la esquina, habremos vencido a la misma muerte y finalmente gozaremos del Paraíso centelleante irradiado por máquinas dispensadoras de confort y beneficios para nuestra especie mejorada. *Homo deus* nacido de las entrañas del capitalismo tecnológico. La ciencia y la ficción de Colanzi en *La cueva*, como las de Tsing, como las de Haraway, interrumpen esa historia tecno-teleológica y diseminan los sentidos de la CF, difractan el espectro de luz de ese Futuro único y centelleante, permitiéndonos atender a los encuentros imperceptibles entre existentes, a sus maneras de intructuar y configurar mundos, percibiendo las escalas y los hilos que tejen las mallas de los tiempos terrestres.

Referencias

- Clarke, Timothy (2019). Escalas: perturbaciones escalares. *Revista de Filosofía*, 51(146), 18-43.
- Colanzi, Liliana (2022). *Ustedes brillan en lo oscuro*. Madrid: Páginas de espuma.
- Colebrook, Claire (2014). *Death of the PostHuman Essays on Extinction, Vol. 1*. Open Humanities Press.
- Giorgi, Gabriel (2020). Temblor del tiempo humano: política de la novela en Juan Cárdenas. *Cuadernos de Literatura*, 24, 1-13. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/33684>

- Gould, Stephen Jay (1996). *Time's arrow. Time's cycle. Myth and metaphor in the discovery of geological time*. USA: Harvard University Press.
- Haraway, Donna (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Buenos Aires: Consoni.
- Roberts, Adam (2006). *Science fiction*. New-York: Routledge.
- Sandrone, Darío (2016). *Aportes para una nueva concepción del diseño tecnológico: un estudio filosófico de su naturaleza y su rol en el cambio tecnológico*. Córdoba: Editorial de la UNC.
- Suvin, Darko (1972). On the Poetics of the Science Fiction Genre. *College English*, 34 (3), 372-382.
- Tsing, Anna Lowenhaupt (2022). *La seta del fin del mundo. Sobre la posibilidad de vida en las ruinas del capitalismo*. Madrid: Capitán Swing.
- Valentim, Marco Antonio (2018). *Extramundandade e sobrenatureza. Ensaios de ontologia fundamental*. Florianopolis, Cultura e barbarie.



Desviaciones de una metáfora. La difracción en Karen Barad y la interferencia de la pregunta por la escritura

María Milagros González*

Una metáfora puede llegar a transformarse en un programa de investigación. Añadiría que un programa de investigación casi siempre es también una metáfora móvil.
Donna Haraway, *Testigo_Modesto@ Segundo Milenio*

¿Cómo encarar una investigación que atienda a los entramados de voces, inscripciones, significaciones no solamente humanas en ciertas escrituras literarias? Más en general, ¿cómo seguir leyendo literatura y escribiendo nuestras lecturas sin desconocer, por un lado, el agotamiento de la pregunta por el lenguaje humano como condición de acceso a las cosas, arrastrada al margen por la premura de las cuestiones de la materialidad, la ontología y la disputa con el antropocentrismo? Pero, al mismo tiempo, ¿qué hacer con nuestra incapacidad para abandonarla tan fácilmente, abrazando los ajustes conceptuales necesarios para firmar sin más la agencia expresiva no humana? ¿No sigue acechándonos la cuestión de las palabras y las cosas en los intentos confiados por demostrar los modos en que las escrituras recogen el poder narrativo de las materialidades no humanas? El hecho de reconocer que “se le ha concedido demasiado poder al lenguaje” (Barad, 2003, p. 801) no nos libera de la insistencia de lo lingüístico, más aún cuando se busca resituar las prácticas humanas en un horizonte que las concibe como formas de interacción con la materia no humana. Es decir, no podemos entregarnos sin resistencias a la afirmación de la elocuencia de la materia, que se deslizaría a través de “vías de expresión humanas” (como sugiere Oppermann, 2018, por ejemplo) sin preguntarnos cómo sería posible eso: no somos impermeables al giro lingüístico¹. Tampoco conviene resignar la pregunta que, en el trabajo con

1 Estos planteos y preguntas fueron formulados a partir de los desarrollos de Gabriela Milone y Franca Maccioni en el seminario de posgrado “De las cosas: poé-

*Universidad Nacional de Córdoba - mamilagrosgonzalez@gmail.com

la escritura, posibilitaría problematizar nuestros presupuestos de lectura, especialmente aquellos que confinan a la literatura a ser la manifestación estética de las preocupaciones científicas, sociales, políticas, etc. más acuciantes de nuestro tiempo.

Una de las apuestas teóricas del pensamiento filosófico contemporáneo que busca reencuadrar la pregunta por la relación entre materia y significado es el realismo agencial de la física y teórica feminista Karen Barad. En numerosos artículos, pero principalmente en el libro *Meeting the universe halfway. Quantum physics and the entanglement of matter and meaning* (2007), explora las posibilidades de una perspectiva acerca de aquel vínculo entre las palabras y las cosas que se desmarque tanto del representacionismo, que graba una brecha insalvable entre ellas, cuanto del privilegio del lenguaje humano como condición para la experiencia y el conocimiento. Para esto, recurre a un fenómeno óptico, la difracción. Tal como sucede en los textos literarios que son objeto de nuestro análisis, la potencia material y significante de un fenómeno no humano articula la escritura y el pensamiento de Barad, todos sus postulados ontológicos, epistemológicos y ético-políticos, además de los metodológicos. Aquí nos interesa considerar los desplazamientos de la difracción en el realismo agencial, entre “lo literal” y “lo metafórico”, sus múltiples modos de aparición: como fenómeno, figura² y método, la difracción es una “figuración

ticas, ontológicas, eróticas, políticas”, dictado entre los meses de mayo y agosto del 2023 en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.

2 Tomamos esta noción del trabajo del equipo de investigación “Perspectivas materialistas: un abordaje crítico de escrituras contemporáneas” (dirigido por Gabriela Milone, Secyt) plasmado en el libro colectivo *Figuras de la intemperie. Panorámica de las estéticas contemporáneas* (La Rocca y Neuburger (Comp.), 2019). “Figura” constituye un operador crítico que problematiza los límites de la literatura entre las artes y de las artes entre la filosofía, la estética, la historia y la política. Elaborado sobre la base teórica de Auerbach, Barthes, Deleuze, Didi-Huberman, Lyotard y Malabou, articula, por un lado, el énfasis en la materialidad: una figura no remite a algún tipo de referente extralingüístico, sino que da cuenta de su pertenencia a la materia de la lengua, trazo inscrito en la materia del lenguaje. Refiere también, por su origen etimológico, a un hacer manual, a la manipulación de un material flexible y resistente. Por otro lado, comprende una dimensión gestual, gimnástica o coreográfica: una figura es un desplazamiento que se opone a la idea de esquema fijo. Se vincula a la repetición, procede del registro de insistencias u obstinaciones. Por último, la figura implica la introducción de una diferencia, dado que enlaza elementos en una relación inédita.

(material y semiótica)” (Barad, 2007, p. 29), para remarcar, amplificar y torcer este concepto a través de la pregunta por el trabajo con escrituras literarias.

Una metáfora móvil

La difracción es una noción primordial para Barad. A grandes rasgos, se trata de los distintos fenómenos de interrupción y desviación que se producen cuando una onda se encuentra con los bordes de un cuerpo opaco o con una abertura. Están presentes en numerosas situaciones cotidianas: las olas rompiendo contra la boca estrecha de una bahía, las ondas sonoras rodeando una columna en el medio de una habitación, la luz descomponiéndose en forma de arcoíris al atravesar las estrías microscópicas de un CD. Esas interferencias en la propagación de ondas crean lo que se conoce como *patrones de difracción*: dibujos de franjas o puntos que muestran cómo es afectada la onda en la interacción con la estructura.

Ahora bien, cuando seguimos transversalmente este concepto a lo largo de los planteos del realismo agencial, se hace explícita la tensión a la que se arroja la autora: situar la relación entre materia y significado, lo ontológico y lo gnoseológico, lo natural y lo social combatiendo el pensamiento analógico con una metáfora. Es decir, queriendo escapar a los modelos de influencia de las investigaciones que presuponen la existencia de una esfera cultural y otra natural y determinadas relaciones causales entre ellas, por ejemplo, aquellas que vinculan directamente el desarrollo de la escuela cubista a la relatividad de Einstein; o las que ven en el ámbito social un reflejo de la metafísica individualista precisada por la teoría atómica (Barad, 2007). Podemos identificar una postura similar proveniente de nuestra zona de indagación: esa que procede comprobando lo que la literatura (culturalmente, estéticamente) puede responder o reflejar ante las catástrofes que signan el mundo ecológico o ante las concepciones científicas más actuales sobre la materia.³ ¿Cómo imaginar alternativas a

³ Podemos ver que algo de estos presupuestos se cuela incluso en teorías que, por lo demás, intentan cuestionar las dicotomías humano/no humano y naturaleza/cultura para dar cuenta de una dimensión narrativa de la materialidad. Por ejemplo, la ecocrítica material que retoma a Barad, su concepto de difracción y sus postulados acerca de la naturaleza entrelazada de la materia y el significado, afirma: “La ecocrítica nos invita a ver cómo el mundo y los textos están conectados [...]

estos vocabularios representacionistas a los que estamos acostumbradxs? Las distintas modalidades de la difracción aguijonean estos protocolos de lectura de la presencia material y expresiva no humana en las prácticas humanas (entre ellas, la escritura). En tanto la difracción es, simultáneamente, un fenómeno clave en las discusiones de la física, porque hace evidente la naturaleza relacional y cambiante de la realidad; el modo del devenir intra-activo de toda realidad; y un método que no deja de insertarse en una tradición de larga data que emplea metáforas ópticas para desarrollar cuestiones vinculadas a las prácticas de conocimiento, expone un ejercicio de atención delicado (difícil y que requiere cuidado) ante las conjugaciones mutuas entre materia y significado.

Con el riesgo de caer bajo sospecha de contradicción⁴, se presenta a la difracción, a veces, cuando se quiere destacar su potencia metodológica o figurativa, como “una metáfora apta” (Barad, 2007, p. 71) pero también como “más que una metáfora” (Barad, 2007, p. 72) cuando parece que hay que recordar su peso material. Pero hay que ser justxs: esta dicotomía es el corazón de lo que Barad se esfuerza por deshacer cuando pretende “interrumpir la confianza generalizada en una metáfora óptica existente (a saber, la reflexión), formulada para buscar homologías y analogías” (2007, p. 88). No sobran las advertencias:

En la introducción enfatiqué que mi método no implicaría argumentación de tipo analógico. [...] En ese sentido, es importante no confundir el hecho de que recorro a un fenómeno óptico para inspirarme en el desarrollo de ciertos aspectos del planteo metodológico [...] con la naturaleza del método en sí mismo. Particularmente, denominar “difractivo” a un método, análogamente al fenómeno físico de la difracción, no implica que el método en sí mismo sea analógico. (Barad, 2007, p. 88)

[Esto] significa examinar cómo las creaciones literarias *reflejan* las ecologías del ‘mundo exterior’, o cómo *responden culturalmente* a las crisis que afectan a estas ecologías. Pero también puede significar otra cosa interesante, a saber, que el propio mundo se convierte en un texto en el que se inscriben estas crisis” (Iovino, 2018, pp. 112-113) Esta cita corresponde a una traducción propia; énfasis agregado.

4 Ver el llamado de Milone (2023) a asumir, mediante distintas tácticas, tomadas de Bennett, Tsing, Stengers, entre otras, las contradicciones performativas que permitirían contrarrestar el antropocentrismo.

En cada flexión, el concepto se reajusta e impacta sobre las desviaciones posteriores. Es decir, las nuevas comprensiones acerca de los fenómenos difractivos afinan los postulados ontológicos y metodológicos, lo que posteriormente afecta a los fenómenos y así sucesivamente. Se avanza mediante movimientos espiralados.

Estos corrimientos aparecen incluso fuera del realismo agencial, porque la noción migra primeramente del arte a la teoría: Haraway, con la mujer fraccionada pasando a través de una pantalla en el cuadro *Una difracción* (1992) de Lynn Randolph, reflexiona sobre los modelos de interferencia en la construcción y la vida de los significados (Haraway, 2004). Para la autora, la difracción se constituye como una cuarta categoría semiótica (junto con la sintaxis, la semántica y la pragmática).⁵ Una “tecnología narrativa, gráfica, psicológica, espiritual y política” (Haraway, 2004, p. 306) capaz de volverse metáfora para una conciencia crítica involucrada con la creación de diferencias, las interferencias y las interacciones más que con el desplazamiento reflexivo de lo idéntico de forma más o menos distorsionada. En contraposición al tropo común de la reflexividad, permite pensar las prácticas tecnocientíficas rehuendo la falsa opción entre el objetivismo y el relativismo del conocimiento situado y, al mismo tiempo, se ocupa de los efectos de la diferencia: “es respetuosa de los ensamblajes de ideas y otros materiales” (Barad, 2007, p. 29).

Compartiendo los intereses de Haraway, Barad vuelve a la difracción. Primero, porque, como dijimos, resulta un punto nodal para las discusiones en torno a la paradoja onda-partícula en física y para el desarrollo de la física cuántica. Es más, su estudio ha llegado a sustentar la hipótesis según la cual “bajo ciertas circunstancias, la materia (generalmente concebida como hecha de partículas) produce patrones de difracción [...], los efectos difractivos se han observado en electrones, neutrones, átomos y otras formas de la materia” (Barad, 2007, p. 82). Así cobran espesor los planteos ontológicos del realismo agencial: el mundo no está poblado por cosas sino conformado por fenómenos, relacionales contingentes de las que emergen, a un tiempo, significados, formas, cuerpos y límites. La difracción condensa entonces el devenir inteligible y material de toda nuestra realidad: ambos proceden procesualmente, por enredos previos a la existencia de cualquier entidad delimitada y dotada de propiedades par-

5 Barad (2003) se distancia de esta idea.

ticulares, revelando patrones de composición que exhiben la naturaleza relacional de sus diferencias. Esos pasajes en los que la difracción se desliza para proyectar proposiciones ontológicas exponen el goce metafórico de la teoría:

Como física, *me siento cautivada* por la belleza y la profundidad de este fenómeno físico que *no puedo dejar de ver en casi todas las partes del mundo a las que miro*. De hecho, creo que podemos entender los patrones de difracción –como patrones de diferencia que marcan la diferencia– como los componentes fundamentales del mundo. (Barad, 2007, p. 72)⁶

En consecuencia, las prácticas de conocimiento descansan en la mutua constitución entre dispositivos o agencias de observación (conceptos, prácticas, instrumentos, etc.) y fenómenos estudiados. Los dispositivos son, en sí mismos, fenómenos. La difracción es imagen de todo conocimiento y pensamiento posibles, esto es, no solo los conocimientos y pensamientos humanos.⁷

La difracción adquiere, por último, la forma de un método capaz de responsabilizarse de las apuestas teóricas, éticas y políticas implicadas en nuestros dispositivos de conocimiento. Porque, proponiendo “leer unas teorías a través de las otras” (como ondas de luz atravesando una pared agujereada) se iluminan los patrones (barras blancas y negras) que expresan el surgimiento de las diferencias, las exclusiones y la importancia de eso que se excluye. La difracción es un método de lectura. En lugar de enfrentar una teoría, conjunto de ideas o texto con otro utilizando a uno como marco de referencia fijo respecto del otro, se leen unos a través de los otros avivando el surgimiento de las diferencias (Barad, 2007).

Recorreremos entonces algunas de las desviaciones de esta metáfora móvil (para usar la expresión de Haraway), intentando recoger cómo atraviesan nuestras inquietudes acerca de la lectura de escrituras literarias

6 El énfasis es nuestro. Esta cita, así como todas las extraídas del libro *Meeting the universe halfway* (2007), corresponden a una traducción propia.

7 La autora recurre al ejemplo de las ofiuras para explicar cómo la atención ante lo que importa y la respuesta diferencial se producen sin la necesidad de ojos ni cerebros, sedes del conocimiento, si este operara exclusivamente por representaciones. Ver el octavo capítulo de *Meeting the universe halfway* (2007).

y nos ayudan a repensar el vínculo entre mundo material y escritura, advirtiendo los límites de los ejercicios críticos que se sustentan en la representación y la mediación. Un retorno posible de esta metáfora al arte, desde las inquietudes científicas y filosóficas de Barad a la escritura y a otras teorías.

Algunas barras sobre la pantalla

Uno de los principales blancos de crítica que el realismo agencial impugna mediante la metáfora de la difracción es el representacionismo. Asentado en nuestra cultura occidental desde el siglo XVIII, siguiendo a Foucault en *Las palabras y las cosas* (1968), impregna nuestros hábitos y perspectivas en relación al lenguaje, la gnoseología, incluso la política. Como reconoce Barad, el representacionismo tuvo una historia y también alternativas históricas concretas: la episteme renacentista descrita por Foucault en el mismo libro. En esa época, el representacionismo es inconcebible, porque este depende del postulado de que existen dos clases de entidades radicalmente diferentes: las representaciones y lo representado. Si, por el contrario, se desconoce la lógica de las representaciones, el saber solo puede adoptar la forma de la semejanza. Conocer consiste en hilar al interior de una maraña de marcas, contenidos y similitudes que involucra cosas y palabras por igual. Por eso el lenguaje pertenece al mundo. Es decir, no constituye un conjunto de signos independientes y arbitrarios más o menos capaces de reflejar las cosas, sino que es una de las marcas, entre otras, distribuida sobre la superficie de la realidad (Foucault, 1968). Algo de esa posibilidad de desnaturalizar el supuesto de la división entre palabras y cosas reverbera, aunque de otra manera, en el realismo agencial a través del concepto de difracción, porque señala el punto en el que el barrado que mantenía alejadas a las palabras de las cosas se resquebraja y, de algún modo, vuelve a postular un horizonte de pertenencia mutua entre materialización y significación.

En ese sentido, Barad recupera los postulados epistemológicos de Niels Bohr, reconocido físico que trabajó en la interpretación de Copenhague de la mecánica cuántica, según la cual el lenguaje y los dispositivos de medición no son mediadores frente a un objeto de conocimiento, sino parte del fenómeno estudiado. Lo observado, el observador y los dispositivos de observación son inseparables. La autora extrae las consecuencias

ontológicas no formuladas por Bohr y, a partir de la hipótesis del comportamiento difractivo de toda la materia (que desplaza a este fenómeno óptico hacia la metáfora), concibe procesualmente a la realidad. Se trata de una relacionalidad no determinada por los roles, capacidades, características de unos elementos previamente constituidos. En ese sentido, no habría algo así como palabras (entendidas como enunciados descriptivos) y cosas (objetos). Materia y significación no son dos polos en una relación de mutua exterioridad, sino partes indisociables de un horizonte común concebido como relacionalidad dinámica.⁸ Es en estas (re)configuraciones relacionales donde se hacen y deshacen los bordes y propiedades de la materia y los significados, siempre de manera no definitiva: “La materia no es mero ser, sino su continuo des/hacer. La naturaleza es trans*materialidad agencial/ trans-materia-realidad en su continua re(con)figuración” (2015, p. 411).⁹ Por lo tanto, ni materia ni significado tienen primacía o preexistencia ontológica o epistemológica. Uno no puede reducirse al otro.

La difracción, por lo tanto, problematiza la distinción entre una escritura que reflejaría los fenómenos naturales o científicos y una escritura filosófica. Cualquier escritura reconfigura las categorías diferenciales *objeto* o *materia de escritura* y *escritura misma*. En ese sentido, una primera interrupción. Si nos alejamos de los protocolos de lectura que presuponen que analizamos reflejos de existentes de otro orden, ya sean fenómenos políticos, naturales, discursos científicos o teóricos, la escritura puede aparecer como una red difractiva capaz de recomponer las conexiones entre materia y significación, humano y no humano, teoría y literatura. No se trata tanto de destacar cómo nuestros corpus literarios toman a lo no humano (mediante antropomorfizaciones, entre otras estrategias) para colocar al ser humano en un plano de igualdad por su corporalidad, animalidad o configuración relacional, sino de sostener los modos en que recrean la indeterminación (material y significativa).

8 De ahí la negativa a utilizar los términos *cosa*, *objeto* (al igual que Bohr) o incluso *materia* proponiendo en su lugar el de *fenómeno*. Este último evita la idea de que hablamos de entidades demarcadas del mundo material y subraya el carácter relacional de la realidad. Por estos mismos motivos, Barad prefiere también *materialización* y *materialidad*. Asimismo, el concepto de *palabra* es sustituido por el de *discurso*.

9 Esta cita corresponde a una traducción propia.

Si la escritura de Barad se vuelve un fenómeno difractivo, porque sigue una metodología que “lee unas teorías a través de las otras” (2007, p. 27) y porque se compone de desviaciones e interferencias particulares entre fenómenos material-discursivos, nos ejercita en la atención hacia las imbricaciones, el contacto que produce marcas. Queremos decir, la escritura reclama el reconocimiento de una óptica física del contacto más que el de una óptica geométrica de la distancia respecto de eso que llamamos objetos o materia (en el sentido de tema y de materialidad) de la escritura. Esto puede implicar, y aquí introducimos una segunda interrupción, la consideración de las “mediaciones físicas y químicas de los actos de lectura y escritura” (Álvarez Solís, 2023, p. 67), por un lado, y, por otro, un despliegue sensible más amplio que el visual y auditivo. De hecho, algunxs investigadores que comparten la inquietud por la presencia de lo no humano en las artes y la teoría, por lo demás disímiles, señalan el despliegue de los distintos registros sensibles en esas obras afectadas por materialidades no humanas: Victoria Cóccharo (2021), por ejemplo, subraya esta cuestión en una instalación de Nuno Ramos en relación al fósil; Ángel Álvarez Solís imagina una escritura con “sensibilidad vegetal”, libre de “la pulsión ocular y el régimen auditivo que condicionó a la escritura occidental”, capaz de recuperar “la dimensión táctil, olfativa y gustativa” (2023, p. 66).

Ya vimos que la difracción dibuja un horizonte ontológico y gnoseológico por el que materia y significación dejan de ser polos cerrados sobre sí mismos. Ahora bien, el mayor alejamiento de la episteme renacentista se evidencia en la impugnación de la semejanza. En cuanto quitamos el foco de la correspondencia (central para establecer relaciones de pertenencia entre palabras y cosas en el Renacimiento), la operación ya no es la de seguir los juegos de espejos que se reflejan entre el micro y el macrocosmos. Las preguntas dejan de ser: ¿qué se refleja? ¿Cuáles son las propiedades ocultas de eso reflejado que brillan en el reflejo? Tampoco se preocupa por la adecuación entre lo representado y la representación, como en el Clasicismo que buscaba “fabricar una lengua bien hecha” (Foucault, 1968, p. 69). La difracción nos conduce a una perspectiva performativa, preocupada por las prácticas y el hacer. Además es posthumanista en la medida en que examina los modos en que se (des)estabilizan los límites y afectaciones entre factores materiales y discursivos, naturales y culturales, humanos y no humanos (Barad, 2003). De ahí la insistencia en la noción de diferencia. Diferencia no en un sentido absoluto, como en la

episteme clásica que describe Foucault, cuando el conocimiento consistía en discernir estableciendo identidades y diferencias y ordenarlas en series que encadenan lo más simple con lo más complejo. La difracción muestra la naturaleza enredada de las diferencias. El punto está en cartografiar esos patrones de interferencia que marcan las diferencias que importan, aquellas que configuran los procesos material-discursivos. ¿Cómo aparecen, entonces, estas huellas en la escritura, si esta se vuelve pantalla de difracción?

Tercera interrupción. La escritura de Barad, como podemos apreciar en algunas de las citas recuperadas aquí, parece requerir una forma de enunciación particular, marcada por la interrupción, los atravesamientos y la no fijación. El uso de los paréntesis, las barras, los asteriscos, la cursiva, los juegos de palabras (como el de trans-materia-realidad que acabamos de citar o el de la expresión “matter matters” que puede traducirse como “la materia importa”, “la materia materializa”, “la materia entra en materia”) marcan una serie de diferencias sutiles que sugieren una vinculación no solo temática con la difracción. Aunque esta expresión es incorrecta. Porque, como sabemos, para el realismo agencial no hay un plano de lo real no alcanzado por lo discursivo. Ni una metáfora que sea pura ideación. Si la metáfora de la difracción desarticula el binomio palabras/cosas, ello no puede producir una teoría que se pretenda desafectada enunciativamente, en tanto es un fenómeno material-discursivo particular que deja marcas diferenciales en lo observado (el problema de la relación entre materia y significado) y en los dispositivos, métodos y conceptos. Esta cuestión es crucial para la lectura de escrituras literarias, dado que destaca el propio espesor material-discursivo de la escritura. Las formas no humanas atraviesan “principios de composición poética y teórica” (Álvarez Solís, 2023, p. 70); los modos de afectación que se anudan y amplifican en la escritura no se limitan a la inspiración a partir de una materia/temática o a su reproducción. Muestra de ello es esa enunciación marcada por la difracción en el realismo agencial. Desde allí podríamos leer esas operaciones mimográficas en las escrituras literarias que imitan formas no humanas a partir de recursos gráficos y tipográficos; o incluso ciertos procedimientos compositivos. Al respecto, podemos nombrar nuevamente el trabajo de Cóccaro (2021), preocupado por la incorporación formal, no solo temática, del fósil: “es una escritura fósil que tiene una lógica inorgánica de existencia, por eso avanza por capas: no se desarrolla, permanece; no

crece, sedimenta, mediante la repetición” (p. 97). Un análisis de este tipo permite exponer el problema del lenguaje desde otro lugar, ubicándolo en una constelación de conceptos como los de inscripción, composición, combinación, repetición, entre otros, que desarticulan los binomios representacionistas como el de forma/contenido o el de arte comprometido/arte por el arte, entre otros.

Volvamos a la difracción en cuanto metáfora de un método. Dijimos que se trata de un dispositivo de lectura. En palabras de Barad: “Lo que se requiere es un esfuerzo conjunto que se base en *múltiples formas de alfabetización* para hacer explícitos los diferentes dispositivos que forman parte del fenómeno investigado” (2007, p. 361)¹⁰. El recorrido por los patrones diferenciales a través de los cuales devienen conjuntamente el espacio, el tiempo y la materia en los fenómenos que estudiamos nos permite reconocer nuestra responsabilidad como partícipes de aquello que se materializa y *entra en materia* (*comes to matter*). Lo que se revela en la difracción, como fenómeno y como método, es el efecto de nuestros compromisos intra-activos como parte del devenir diferencial del mundo:

Crear conocimiento no consiste simplemente en crear hechos, sino en crear mundos o, mejor dicho, en crear configuraciones específicas del mundo, no en el sentido de crearlas ex nihilo o a partir del lenguaje, las creencias o las ideas, sino en el sentido de comprometerse materialmente como parte del mundo para darle una forma material específica. (Barad, 2007, p. 91)

Esto mismo puede pensarse para la escritura. Aquí intentamos hacerlo sosteniendo la vieja pregunta por las palabras y las cosas (por la materia y el significado), señalando las desviaciones del fenómeno material-discursivo de la difracción en el realismo agencial y sus interrupciones por la cuestión de la escritura literaria. Acompañar la potencia de lo no humano en esta teoría traza las marcas de la responsabilidad de toda práctica escritural (literaria, teórica, científica, crítica) como fenómeno de producción de las materializaciones y significaciones que (nos) configuran colectiva y enredadamente.

10 Énfasis agregado.

Referencias

- Álvarez Solís, Ángel (2023). ¿Puede escribir una planta? La crítica vegetal en la época de la extinción de la teoría. *452ºF*, 29, 53-74. <https://doi.org/10.1344/452f.2023.29.4>
- Barad, Karen (2003). Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 28(3), 801-831. <https://doi.org/10.1086/345321>
- Barad, Karen (2007). *Meeting the universe halfway. Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Durham: Duke University Press.
- Barad, Karen (2015). Transmaterialities: Trans*/matter/realities and queer political imaginings. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 21(2-3), 387-422. <https://doi.org/10.1215/10642684-2843239>
- Cóccaro, Victoria (2021). La imaginación fósil en Aranha, de Nuno Ramos: del viviente muerto al fósil parlante. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 10 (21), 91-102. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/4734>
- Foucault, Michel (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Haraway, Donna (2004). *Testigo_Modesto@ Segundo Milenio. HombreHembra© Conoce Oncorotón®*. Barcelona: UOC.
- Iovino, Serenella (2018). (Material) Ecocriticism. En R. Braidotti & M. Hlavajova (Eds.), *Posthuman glossary* (pp. 112-115). London/NY: Bloomsbury.

La Rocca, Paula y Neuburger, Ana (Comp.) (2019). *Figuras de la intemperie. Panorámica de estéticas contemporáneas*. Córdoba: Editorial de la UNC.

Milone, Gabriela (2023). ¿Una pizca de antropomorfismo no(s) basta(rá)? *452ºF*, 29, 75-90. <https://doi.org/10.1344/452f.2023.29.5>

Oppermann, Serpil (2018). Storied matter. En R. Braidotti & M. Hlavajova (Eds.), *Posthuman glossary* (pp. 411-414). London/NY: Bloomsbury.

ISBN 978-950-33-1818-8



ciffyh

Centro de Investigaciones
María Salmeri de Burmickon
Facultad de Filosofía y Humanidades UNC

..
Área de
Publicaciones

ffyh

Facultad de Filosofía
y Humanidades UNC



unc