



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.



Universitat Autònoma de Barcelona

SUBJETIVACIÓN Y FUGA
EN LA NARRATIVA CHILENA CONTEMPORÁNEA (2009-2019)

MARCELO IGNACIO NAVARRO MORALES

Doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Facultad de Filosofía y Letras

TESIS DOCTORAL

SUBJETIVACIÓN Y FUGA
EN LA NARRATIVA CHILENA CONTEMPORÁNEA (2009-2019)

MARCELO IGNACIO NAVARRO MORALES

Directores:

Dra. Meri Torras Francés

Dr. Juan Manuel Fierro Bustos

2022

Esta investigación fue posible gracias al financiamiento de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo ANID, del Ministerio de Ciencia, Tecnología, Conocimiento e Innovación de Chile, a través del Programa de Formación de Capital Humano Avanzado, Programa Becas Chile de Doctorado en el Extranjero.

El núcleo de la experiencia literaria en el mundo moderno es el problema de las relaciones entre la hermenéutica de sí y la desaparición del sí mismo, del sacrificio y la negación de sí.

Foucault, Michel, *El origen de la hermenéutica de sí. Conferencias de Dartmouth, 1980*

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	7
2. LAS FORMAS DE LA SUBJETIVIDAD	22
2.1. El sí mismo gnómico. Verdad, entrenamiento y estética de la existencia	24
2.2. El sí mismo gnoseológico: entre la negación y afirmación de sí	38
2.3. La forma-hombre en la triple raíz de la finitud o sobre la transición de una inmunología metafísica a una inmunología general	55
2.4. La nueva triple raíz o sobre el advenimiento del superhombre. Moléculas, silicio y arquitectura	72
3. TRAS LA SUBJETIVIDAD O LO QUE EL SUJETO HACE IMPENSABLE	87
3.1. Desfondar los fundamentos: diferencia, acontecimiento y temporalidad	91
3.2. Cuerpo sin órganos. El deseo y la formación social	108
3.3. Maquinar el deseo, franquear la pared, en la línea de fuga	126
3.4. Sobre las mutaciones antropológicas en el mundo sin afuera: pulsión escópica, servidumbre maquínica y concatenación conectiva	143
4. DISQUISICIONES METODOLÓGICAS	162
4.1. La literatura y el afuera. La escritura como brujería o atletismo	162
4.1. El problema de investigación. Los movimientos de la subjetividad en el discurso narrativo	175
5. LA NARRATIVA CHILENA DE POSDICTADURA. LA ESCRITURA ALEGÓRICA DEL DUELO Y LA ORFANDAD	190
6. LA NUEVA NARRATIVA CHILENA. RECEPCIÓN CRÍTICA DE UN CORPUS DE LITERATURA MENOR	219
7. SUBJETIVACIÓN Y FUGA EN LA NARRATIVA CHILENA (2009-2019)	264
7.1. Luz, memoria y sensibilidad en la narrativa de Nona Fernández	264
7.2. Subjetividad, percepción y corporalidad en <i>Sangre en el ojo</i> de Lina Meruane y <i>Laguna</i> de Álvaro Bisama	286
7.2.1. Despojados de la huida, ante la dureza del mundo	290
7.2.2. La potencia de lo falso y la caída del otro	304
7.3. En el reino de la trascendencia. Cerrar los ojos, abrir la memoria	321
7.3.1. En el sueño de la vigilia, recordamos y jugamos <i>Space invaders</i>	322

7.3.2. En el reino de la trascendencia, cerramos los ojos, atendemos al <i>Ruido</i>	334
7.4. Repensando el arte de la repetición. Problemas de crianza y pugnas formativas en la narrativa de Alejandro Zambra y Alejandra Costamagna	354
7.4.1. Crianza, función paterna y escolarización	355
7.4.2. Desplegar el tacto, cultivar la memoria	386
7.5. A la velocidad de liberación, en busca de una salida. Sobre la inmanencia en la narrativa de Alejandra Costamagna y Lina Meruane	408
7.5.1. Des/doblar la subjetividad, desinteriorizar el yo, confrontar el vacío	409
7.5.2. Habitar la inmanencia, a la hora del mundo	434
7.6. Plegar/desplegar la memoria. En los límites de la representación o sobre la figura del testigo en <i>La dimensión desconocida</i> de Nona Fernández y <i>El brujo</i> de Álvaro Bisama	464
7.6.1. Atender al testigo, en los confines de la memoria y lo cognoscible	465
7.6.2. El testigo, <i>entre</i> la luz y la oscuridad, el pliegue y el despliegue, la trascendencia y la inmanencia	486
8. CONCLUSIONES O APUNTES FINALES SOBRE LA BÚSQUEDA DE UNA SALIDA	506
9. BIBLIOGRAFÍA	534

1. INTRODUCCIÓN

El pliegue es la subjetivación. El pliegue produce la subjetividad.
El ser del sujeto, o la subjetividad, es el plegamiento del afuera.
Deleuze, Gilles, *La subjetivación*

I

Esta investigación se propone analizar la narrativa chilena contemporánea desde la perspectiva de los conceptos de subjetivación y fuga. El concepto de subjetivación, según Berardi (2017) y Lazzarato (2018), es indisociable de lo que Deleuze y Guattari llaman *ritornelo*, esto es, el proceso creativo de vinculación de la mente y el espacio vital que, oscilando entre el pensamiento y las circunstancias vitales, crea un ritmo a-significante que ayuda a los seres a orientarse en el mundo e imprime en estos una marca diferencial, distintiva e irrepetible, que sería la subjetividad. Así comprendida, la subjetivación es un proceso de creación tendiente hacia la heterogeneidad y que no es exclusivo de los seres humanos, porque

incluso en la vida mineral o biológica podemos observar un repliegue sobre sí de la fuerza que constituye lo esencial del proceso de constitución del individuo. Del encuentro entre corrientes diferentes, se forma un ritornelo, un remolino, un pliegue de la fuerza que, en lugar de propagarse y multiplicarse, se envuelve sobre sí misma. La fuerza reflejada y replegada sobre sí impide la *progressio in infinitum* de la repetición, y desarrolla la organización, la caracterización y la diferenciación del individuo (Lazzarato, 2018: 132).

La operación por la cual se constituye una subjetividad, Deleuze (2015) la denomina *pliegue*: es preciso arrancarse de la muerte formando un pliegue, plegar el afuera donde ya no se respira, donde ya no se vive, para formar una interioridad, un adentro, pero también una *memoria* que sería, de hecho, el otro nombre de la subjetividad. Es posible equiparar la subjetividad y la memoria a un pliegue, porque conseguimos una subjetividad y una memoria cuando los flujos se enrollan sobre sí mismos y consigue retenerse algo. Ese adentro producido por el plegado de la fuerza es la subjetividad, y los modos de plegar la fuerza son *modos de subjetivación*, es decir, creación de modos de existencia. Es preciso considerar, según consignan Berardi (2017), Lazzarato (2018) y Braidotti (2009), que esta primera concepción de la subjetividad, sobre la cual volveremos a lo largo de este trabajo, deriva del intento de formular unos fundamentos filosóficos antiesencialistas y posthumanistas que

expliquen la construcción de la subjetividad, al margen de la concepción de individuo concebido por el humanismo, el liberalismo y el utilitarismo.

Pero también la subjetivación es un fenómeno que ocurre en dos niveles: este concepto, por un lado, remite a la creación de la identidad personal, *el yo* signado por la unidad nominal de los nombres propios, que efectúa este plegamiento de la fuerza sobre sí misma; y, por otro lado, este comporta la creación de las identidades colectivas o *ritornelos sociales*, en palabras de Lazzarato (2018), que producen lo que designamos usualmente mediante los conceptos de *nación* o *pueblo*. A la manera de una proyección hologramática de la relación que sostenemos con nuestro cuerpo, las comunidades políticas se piensan y gobiernan a sí mismas teniendo como referencia la concepción orgánica y psicofísica de la subjetividad. Las metáforas biológicas y corporales, como constata Sloterdijk (2006b), han sido ampliamente utilizadas en la historia del pensamiento occidental por los primeros pueblos con Estado para procesar las oscuridades de la coexistencia, en miras a posibilitar la salvación de la cosa pública y la recuperación de la concordia, mediante la estrategia retórica de una comparación entre la comunidad y el organismo donde, aun frente a la multitud rebelde y la evidencia de una fractura irreconciliable, la comunidad pueda ser aprehendida bajo la trampa figurativa de la unidad corporal y la organización jerárquica de sus diversos apéndices.

Como el lector podrá intuir, esta discusión hunde sus raíces en la antigüedad. Los egipcios y los griegos antiguos ya pensaban el ser como un compuesto psicofísico, es decir, regido por una estructura ontológica que divide y jerarquiza las relaciones entre el cuerpo y el alma; aquel otro cuerpo, el cuerpo interior, ausente, invisible, para recurrir a los términos Torras (2012), y cuya importancia en la tradición del pensamiento occidental pareciera eclipsar desde siempre la materialidad del primero. Los cristianos profundizaron esta concepción hasta el paroxismo, supeditando la existencia material al plano metafísico, y pensando al ser humano en una encrucijada, entre Dios, cuya consecución coincide con el fin de la carne y del tiempo histórico, y la perpetuación del orden revelado de las formas sustanciales, y lo demoníaco que, por el contrario, se corresponde con la temporalidad histórica y el devenir que subvierte dicho orden. En la tradición del pensamiento occidental, mientras el cuerpo o la carne se encuentra suscrita a la temporalidad y, por tanto, a los accidentes que la desfiguran hasta lo irreconocible, por el contrario, las sustancias

corresponden a lo que pervive más allá de toda existencia singular y que se alcanza mediante un trabajo perpetuo e incansable de los individuos y las sociedades sobre sí mismas, o bien, mediante un proceso de transferencia genealógica, que Sloterdijk (2002) llama *el arte de la repetición*, que da continuidad en el tiempo a los códigos sociales y patrones culturales.

A partir del estudio de esta tradición, Agamben (2006) acuña el concepto de *máquina antropogénica*, la cual remite al conjunto de técnicas que verifican la ausencia en el hombre de una naturaleza que, sin embargo, paradójicamente, les es propia, a saber, *lo animal*, para producir, sobre y por oposición al soporte material de la existencia, es decir, el cuerpo, unas formas, el hombre, o bien, la mujer. Este problema constituye un aspecto central en esta investigación: la subjetividad se pliega o dobla, para ser más que sí misma, para dominar o separarse de su soporte material, pero el cuerpo y la vida en general funcionan al margen de esta cesura. Desde la perspectiva de la matriz teórica que fundamenta este trabajo, la vida se encuentra sitiada por una visión sustancializadora, que busca conjurar los violentos estertores de los cuerpos y hacer coincidir el lenguaje y la naturaleza, la gramática y la vida, las palabras y las cosas. Esto es lo que Deleuze (2008) llama el *pensamiento del ser*, que sería el imperativo sociopolítico de la realización de las formas sustanciales, en nombre de las cuales se nos dan toda clase de órdenes y se nos juzga en concordancia con nuestro grado de proximidad o lejanía en relación con ellas. La subjetivación ciñe el cuerpo o la carne, siempre tendiente al exceso animal, a las formas sustanciales, pero sucede que estas últimas nunca están dadas por sí mismas y, más bien, se encuentran siempre en vías de consecución.

Las religiones son el paradigma del pensamiento del ser. Según apunta Agamben (2005), la religión se define por constituir y proteger un pliegue, cesura o repartición primigenia entre lo divino y lo profano, por sustraer, mediante la consagración, las personas, las uniones, las cosas, los lugares y los animales de la esfera del derecho del hombre. Esta distribución es siempre el efecto de un acto fundacional que, según plantea Lapoujade (2016), sustrae a la comunidad y a los individuos la posibilidad de dirimir en torno a la idoneidad o pertinencia de estos pliegues, cesuras o clivajes, en el sentido de que estas formas sustanciales no pueden ser afirmadas o rechazadas por la comunidad, ya que estas, más bien, son el efecto de un juicio repartidor de las identidades de las cosas, que nos remonta a un tiempo siempre anterior a toda memoria individual y que determina los términos con que dicha memoria se percibe a sí misma, a los otros y a la vida en general. Se nos exige continuamente pensar y

pensarnos en correspondencia a determinadas formas sustanciales, a actualizar y afirmar la repartición convenida de las identidades, a sustantivar lo múltiple para integrar lo pequeño, lo disgregado y lo heterogéneo, en lo grande, lo total y lo unívoco.

Si bien puede parecer que este problema nos retrotrae a una discusión antigua y superada, su contingencia es todavía patente. Por ejemplo, los discursos de odio en contra de las minorías sexuales, raciales o la inmigración, tienden invocar las formas sustanciales de los cuerpos y los pueblos, para así conjurar las alianzas y mezclas que se construyen en el plano de la existencia material. Invocamos la esencia de las cosas para replegar una discusión o problema hasta el grado cero de la ideología, con el objetivo de impugnar y conjurar una dimensión de la realidad o una acción de los seres que no se corresponde o erosiona las formas sustanciales a las cuales deberían ceñirse. De modo que esta discusión es políticamente relevante porque, como destaca Nancy (2001), *el pensamiento del ser* es el principal obstáculo para crear un *pensamiento de la comunidad*, en el sentido de que este desplaza la apremiante necesidad de pensar *la comunidad del ser o la existencia*, en provecho de pensar *la esencia de la comunidad*. A contrapelo de la moral que confronta a los seres con el problema de realizar sus respectivas formas sustanciales, nosotros seguimos la ética deleuziana, según el cual las cosas no se definen por lo que son, sino por lo que pueden, por las acciones y pasiones de las que algo es capaz, por los grados o umbrales de potencias que son capaces de alcanzar.

En la recepción que Deleuze (2015, 2017a) hace de los estudios de Foucault, este recurre a los binomios saber y poder, archivo y diagrama para abordar esta discusión. Deleuze (2017a) introduce el concepto de diagrama, cuando responde, en el capítulo homónimo, a la pregunta “¿Qué quiere decir que el poder es una relación de fuerzas?” (2017a: 65). El diagrama es un campo de manejo de una multiplicidad molecular de fuerzas en relación, o bien la puesta en relación de materias no formadas o desnudas (los cuerpos) con funciones no formalizadas (una acción cualquiera). Este concepto es empleado para poner de relieve el carácter transqualitativo del poder, esto es, que atraviesa las cualidades, solo retiene materia no formada, materia no cualificada, materia desnuda, es decir, sin subjetivar. Si el poder es diagramático y concierne “la relación de una materia no formada y funciones no formalizadas” (Deleuze, 2017a: 78), por su parte, el saber corresponde al ámbito de lo estratificado y lo archivístico, de lo que permanece en equilibrio, ya que este trabaja sobre

las materias formadas o formas sustanciales, y con funciones formalizadas, es decir, con acciones que remiten a unos fines, a saber, el fin de producir unas formas determinadas de la subjetividad. Por ejemplo, la materia desnuda del individuo, el cuerpo, pasa a lo largo de su trayectoria vital por diversas funciones formalizadas, del tipo corregir, disciplinar, hacer trabajar, genderizar, que lo constituyen como una materia formada, del tipo, el escolar, el prisionero, el obrero, el hombre o la mujer, etc.

En definitiva, *el poder es diagramático*, en cuanto que exposición de un conjunto de relaciones de fuerzas, en el que se ha repartido desigualmente el poder de afectar y de ser afectado, y en el que se pone en relación materias no formadas y funciones no formalizadas. Cuando Deleuze afirma, a propósito de esta misma discusión, que el poder es “el elemento no estratificado” (2017a: 71), lo hace pensando en su relación con el *saber*, en tanto que arte de manejar las formas sustanciales o comunes. Dos son las formas bajo las cuales aparece el saber: “producción de enunciados y producción de luz. *El saber es luz no menos que lenguaje*” (Deleuze, 2014: 47; énfasis añadido). El poder no cesa de integrarse en el saber, o bien, las estrategias de fuerzas no cesan de integrarse en formas estratificadas, creando convergencias entre el campo de lo visible, de la luz, y de lo enunciable, del lenguaje, cuya alianza construye lo común. Mientras las formas siempre pertenecen al archivo del saber, porque lo que está formado está siempre ya archivado, las fuerzas, siempre en devenir, en un permanente proceso de transformación, son objeto de un diagrama del poder que determina lo posible.

Las instituciones, tal como las comprendemos hoy día, son el lugar privilegiado de encuentro del poder y el saber, del diagrama y el archivo, porque estas definen el destino de las subjetividades poniendo en interacción a los cuerpos con el arte de *hacer ver* y *hacer hablar*, ya que el poder en sí mismo es ciego y mudo, “no ve él mismo, muestra; no habla él mismo, fuerza a hablar” (Deleuze, 2017a: 179). Ahora bien, el poder no es tributario de las instituciones, porque este se despliega en el cuerpo social a través de lo que Foucault llama *dispositivo*, esto es,

un conjunto decididamente heterogéneo que comprende, discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales y filantrópicas (...) El dispositivo es la red que se establece entre estos elementos (...) una especie —por así decir— de formación que en un determinado momento histórico tuvo como función esencial responder a una urgencia. (...) He dicho que el dispositivo es de naturaleza esencialmente estratégica, ello implica que se trata de una cierta manipulación de

relaciones de fuerza, de una intervención racional y convenida en las relaciones de fuerza, sea para desarrollarlas en una determinada dirección, sea para bloquearlas o para estabilizarlas y utilizarlas. El dispositivo siempre está inscripto en un juego de poder, pero también siempre está ligado a los límites del saber que derivan de él y, en la misma medida, lo condicionan. El dispositivo es esto: un conjunto de estrategias de relaciones de fuerza que condicionan ciertos tipos de saber y son condicionados por ellas (Cit. en Agamben, 2014: 7).

Agamben (2014), quien extrae esta definición de la obra de Foucault, rastrea la herencia teológica de este concepto hasta la palabra *oikonomia* con que los griegos designaron el conjunto de praxis, saberes, medidas e instituciones cuyo fin es gestionar, controlar y orientar en un sentido que se pretende útil, los comportamientos, los gestos y los pensamientos de los individuos; y que, por su parte, los padres de la iglesia cristiana tradujeron como *dispositio*, que en la teología se emplea para designar el gobierno salvífico del mundo, el modo en que se “articula en Dios el ser y la praxis, la naturaleza o la esencia y la operación a través de la cual él administra y gobierna el mundo de las criaturas” (2014: 16).

En concordancia con la lectura que hace Deleuze sobre Foucault, Agamben (2014) propone una partición general de lo existente en dos grandes conjuntos: por una parte, *la ontología de las criaturas*, es decir, el conjunto que agrupa a todos los seres vivientes, y, por otra, los dispositivos que conjugan el archivo y el diagrama, el saber y el poder, para capturarlas y guiarlas hacia el bien, para orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los individuos; de modo que los dispositivos no solo integran las instituciones, cuya conexión con el poder es más evidente, sino que también, la escritura, la literatura y la filosofía, es decir, el lenguaje mismo. De la captura de lo existente por parte de los dispositivos, se produce un tercer elemento correspondiente a la subjetividad que es el resultado de “las relaciones y, por así decir, del cuerpo a cuerpo entre los vivientes y los dispositivos” (Agamben, 2014: 18), ya que los dispositivos siempre implican “un proceso de subjetivación, es decir, deben producir *su* sujeto” (2014: 16; énfasis añadido).

En la actualidad apreciamos una proliferación y diversificación explosiva de los dispositivos de producción de la subjetividad en virtud de la necesidad de suplementar técnicamente la existencia. Paul B. Preciado constata en sus estudios que en las últimas décadas ha emergido toda una nueva generación de técnicas de gobierno de lo vivo que, junto con ofrecer libertades y abrir opciones existenciales derivadas de sus usos, poseen la inquietante facultad de integrarse imperceptible y cómodamente a la vida cotidiana de sus

usuarios, al punto de conformar entre sí una amalgama, donde la frontera entre lo humano y lo técnico se difumina. Pese a que es imposible vislumbrar los alcances de la revolución tecnológica de las últimas décadas, todo un campo de investigación se abre en torno a la relación entre estas y los cuerpos. En el estudio de la amalgama que vida y técnica constituyen, se cifra la posibilidad de ingresar en el campo de lo que Guattari y Rolnik (2006) llaman *economía subjetiva*, esto es, el dispositivo que realiza un cribaje en los modos de subjetivación, “hac[iendo] pasar la singularidad de las diferentes maneras de existir por un solo y mismo cuadro de referencia identificable” (Guattari y Rolnik, 2006: 86).

Sin embargo, no existe quien pueda resistir entregarse a la increíble impresión que suscita aquella fuerza de naturaleza desconocida, los *afectos*, capaces de desestabilizar las categorías psicológicas más arraigadas. Es preciso no confundir este concepto con los sentimientos, ya que mientras estos últimos arraigan la subjetividad a una identidad personal, los afectos apelan a la efectuación de lo que Deleuze y Guattari (2002) describen como una potencia, una descarga rápida de emociones innominables, devenires que atraviesan el cuerpo como flechas, fenómenos de borde, alucinaciones de la experiencia sensible, que desencadenan y hacen vacilar la unidad del yo. Esta tesis no toma los procesos de subjetivación como su eje conductor, aunque nos veamos forzados a pasar continuamente sobre estos, sino que, más bien, todo lo contrario, a saber, el movimiento que denominaremos, siguiendo a estos pensadores, como *línea de fuga*, el cual está intrínsecamente ligado a estos afectos. Si tomamos este concepto en un sentido amplio y desglosamos su campo semántico, un primer significado de la fuga es el que sustenta la investigación de Antonio Pau titulada *Manual de escapología* (2019). En este texto, Pau (2019) se ocupa de las expresiones literarias e iconográficas de la huida en cuanto patrón de conducta que responde a la necesidad de escapar de un espacio hostil o perjudicial, para alejarse de este y refugiarse en entornos más propicios.

La huida comprendida en estos términos tendría lugar en dos fases: la fase estática de la apetencia o el impulso, donde, cautivo en el entorno hostil, el individuo cultiva el anhelo de la huida; y la fase dinámica de la consumación de la huida, que se abre como un heterogéneo abanico de trayectorias, siempre susceptibles de variaciones e interrupciones. Desde esta perspectiva, la huida implica desasirse, distanciarse, soltarse de sí mismo frente a la adversidad que se presenta inalterable, en miras a alcanzar el sosiego o la felicidad. Así

concebida, una línea de fuga integra comportamientos que van desde el suicidio, el consumo de drogas y la elusión de los compromisos contraídos con la comunidad; hasta aquellas que se desarrollan en el seno de diversas tradiciones espirituales, como pueden ser los ejemplos recuperados por Pau de la *ataraxia* estoica, que es el estado de plenitud y tranquilidad que se alcanza tras la consecución del gobierno de sí, y la *fuga saeculi* cristiana, que constituye la prueba más elocuente de la capacidad de sacrificio y negación de sí requerida para la contemplación de Dios. Sin embargo, estos dos últimos ejemplos evidencian que la huida puede coincidir con el pliegue subjetivo y el concepto de un sujeto soberano. Por tanto, este primer significado de la fuga como huida de mundo no puede satisfacerlos, ya que esta, por sí sola, no es garantía de haber escapado a la subjetividad, de haber alcanzado el afuera, sino que, al contrario, esta puede erigirse como la evidencia más excelsa de la consecución del gobierno y la negación de sí.

En efecto, según Deleuze y Guattari (2002) la huida no garantiza que hayamos emprendido una línea de fuga, porque en esta podemos reencontrar todo aquello de lo que se ha huido. Por lo tanto, a diferencia de Pau, entenderemos por línea de fuga, en primer lugar, a un ser, elemento o acción cualquiera que afecta a un sistema impidiendo su homogeneidad y unificación, por lo que este concepto, lejos de implicar únicamente un desplazamiento, o bien, una huida lisa y llana de la adversidad, equivale a un *hacer huir*, “hacer huir un sistema como se agujerea un tubo” (Deleuze y Parnet, 1997: 45). Para efectos de nuestro problema de investigación, la línea fuga señala lo que desorganiza o arrastra a su catástrofe el proceso de subjetivación y la estructura ontológica de la subjetividad. Podemos estar seguros de contemplar una fuga cuando se traicionan las fuerzas estables que retienen a los cuerpos en los contornos de una subjetividad soberana y unificada, como, por ejemplo, el sentido de pertenencia genealógica o nacional. En una línea de fuga siempre encontramos una *traición*, a un *traidor*, que no es lo equivalente a una trampa, a ser un tramposo, donde hay una preocupación por el porvenir, una ruptura de las normas, pero en miras a conquistar un futuro prometedor. En una línea de fuga se traiciona el sexo, la raza, la clase, la lengua, toda la constelación de formas sustanciales que se ciñen a los cuerpos, para así, más ligeros de peso, sin pasado ni futuro, los cuerpos puedan efectuar agenciamientos o conjunciones que amplían sus potencias e inutilizan el poder sustancializador del lenguaje significativo.

Como queda en evidencia en esta breve exposición, en la cual más tarde profundizaremos, la línea de fuga segrega “una extraña desesperación, como un olor a muerte o a inmoción, como un estado de guerra del que se sale destruido” (Deleuze y Guattari, 2002: 232), por lo que estos pensadores se preguntan: “¿Por qué la línea de fuga es una guerra en la que hay tanto riesgo de salir derrotado, destruido, tras haber destruido todo aquello que uno era capaz de destruir?” (idem). Si bien esta puede conllevar un proceso autodestructivo, en cuanto que arrastra a la subjetividad hacia experimentaciones en el límite de lo vivible que la arrancan de sí misma, esta también remite a un proceso creativo y afirmativo, por el cual un cuerpo consigue franquear sus formaciones subjetivas que son fuente de sufrimiento, para permitirle construir y acoplarse con otros, creando agenciamientos o conjunciones, en miras a ver colmadas sus potencias. Sin embargo, de esta exposición no debe desprenderse que una línea de fuga responde a un anhelo subjetivo, porque lo que esta hace es liberar la vida de la existencia privatizada y de los significantes que mortifican el cuerpo. Quien piense que este concepto apela a la libertad concebida por el liberalismo se equivoca, puesto que esta discusión incluso es afín con el materialismo marxista que propone como un horizonte ético y político la necesidad de franquear nuestras formas constituidas, porque solo se puede superar la alienación saliendo de sí mismo y de lo que nos enraíza en una identidad.

Al respecto, las palabras de Blanchot son elocuentes:

Todo aquello que arraiga a los hombres mediante los valores, los sentimientos, en un tiempo, en una historia, en un lenguaje, es el principio de alienación que constituye al hombre como privilegiado tal cual es (...), que lo encierra en su complacencia de su realidad y le lleva a proponerla como ejemplo o imponerla como afirmación conquistadora. Marx dijo con una fuerza tranquila: el fin de la alienación no empieza más que cuando el hombre acepta salir de sí mismo (de todo aquello que instituye como interioridad); salir de la religión, de la familia, del Estado. La llamada al-afuera, un afuera que no sea ni otro mundo ni un transmundo: no hay otro movimiento que pueda oponerse a todas las formas de patriotismo, cualesquiera que estas sean (Blanchot, 2010: 155).

Asimismo, tampoco debe comprenderse que la relación entre una línea de fuga y las formaciones sociales, psíquicas u orgánicas sea de antagonismo u oposición, porque, como señala Pardo (2014), toda formación social, más que por sus contradicciones internas, se define por las líneas de fuga que traza, es decir, por todos aquellos puntos donde el adentro se conecta con el afuera, donde se hace una componenda, agenciamiento o conjunción, por lo que, incluso, según este autor, el propósito de la filosofía política es detectar estas salidas. Lo mismo podríamos decir en relación con la gramática y la literatura: mientras la gramática

traza la línea de segmentación dura de la lengua, la literatura moderna, por el contrario, traza la línea de fuga de la misma al arrastrarla hacia lo asignificante, lo agramatical, sin perjuicio de que esta también pueda ser empleada, como en el caso de la literatura hispanoamericana del siglo XIX, para colaborar, por ejemplo, en la construcción de una identidad nacional.

II

Según Agamben (2008), es en la poesía donde el lenguaje abole y supera al yo, porque lo que habla en la poesía no es el *sujeto del lenguaje*, porque esta hace de la *alienación* la condición normal de su acto de habla, esto es, donde no habla el Yo, ya que el hablante lírico recibe su palabra de otro lugar, de un *afuera* al que comúnmente se le denomina *inspiración*. Sin embargo, es en la narración, en la novela y el cuento, donde encontramos, en todo su esplendor y dificultad, el movimiento de la traición que es, en definitiva, el problema que nos compete: “El traidor es el personaje esencial de la novela, el héroe” (Deleuze y Parnet, 1997: 51). Como plantea Bajtin en *Teoría y estética de la novela* (1989), los géneros literarios en prosa se forman históricamente alrededor de corrientes descentralizadoras, que van a contrapelo de las tendencias unificadoras de la vida de la lengua, como lo son la gramática, la filosofía del lenguaje y la estilística y, añade Foucault, el discurso filológico y lingüístico. La novela, sensible a los cambios de las sociedades, hace confluír una multiplicidad de códigos, elementos plurilingüísticos, polifónicos y dialógicos, que liberan el universo ideológico verbal del *lenguaje único* que se impone al pluralismo real, según el propósito de conseguir una comunicación efectiva y transparente, capaz de unificar cultural, nacional y políticamente las comunidades.

La narrativa trabaja sobre las materias formadas, poniendo en juego el archivo de la cultura, pero para efectuar toda clase de desplazamientos sobre estas. En Hispanoamérica, el discurso narrativo ha acompañado el proceso de consolidación de los Estados nacionales, e, incluso, ha sido utilizado como un instrumento positivo de subjetivación individual y colectivo. Al respecto es ilustrativo el estudio de Ana Figueroa (2002), quien destaca al *Movimiento literario del 42* por inaugurar en Chile el uso instrumental o funcionarizado del código escrito, en general, y la literatura, en particular. Estimulados por la presencia de los proscritos argentinos, especialmente por Domingo Faustino Sarmiento, los escritores del 42

se abocaron a la creación de un corpus de textos que dibujara un mapa del espacio urbano y una nueva forma de subjetividad, el ciudadano. El heterogéneo corpus de textos producidos por estos autores se encuentra orientado a vehicular y reforzar la identidad nacional, por medio de la representación y promoción de atributos considerados como propios, y donde los espacios físicos y escriturales son concebidos como monumentos capaces de reflejar la identidad común de los habitantes de la nación. Por consiguiente, resulta ineludible considerar la narrativa como un correlato de los procesos modernizadores de la nación, incluyendo, por cierto, la reciente modernización neoliberal.

Dicho lo anterior, este estudio se propone analizar las des/figuraciones de la subjetividad en un corpus de textos de la narrativa chilena contemporánea, a fin de identificar y describir la naturaleza de las fuerzas que operan en la configuración de unos modos de subjetivación en estos textos; y, por otro lado, analizar el modo en que estos mismos deshacen o problematizan estos modos de subjetivación y, en específico, la subjetividad concebida como un compuesto psicofísico, regido por una estructura ontológica que divide y jerarquiza las relaciones entre el cuerpo y el alma. Pero en lugar de concentrarnos en el análisis de la representación de los sujetos históricos que presenta la ficción narrativa, nos preguntamos por el modo en que nuestro corpus monta o desmonta, afirma o discute, los modos de construcción de la subjetividad y/o la memoria. En continuidad con este enfoque, empleamos el motivo de la fuga o la huida y el conjunto de connotaciones adyacentes a este término, a saber, la traición, la profanación, la renuncia, la liberación, el suicidio, la revolución, etc., como el eje conductor de esta investigación. En este sentido, lo que nos convoca es el análisis de un movimiento, de un vaivén, oscilación o zigzag.

A lo largo de esta investigación pretendemos ocuparnos de los movimientos de subjetivación, de estratificación, de sedimentación, de articulación, en los que aparecerán materias formadas, territorialidades y segmentos duros que van a remitir a escenas conyugales y retratos familiares que garantizan la adscripción de los sujetos a un clan, a una ciudadanía, a una patria, a una especie, relatos que discurren en torno a cuerpos absorbidos por el agujero negro de la subjetividad y que se prestan como vehículos de las disposiciones verticales de la herencia; todo un conjunto de fenómenos que, en suma, podemos agrupar bajo la noción *movimientos geológicos de la narración*. Pero también, por otro lado, atenderemos a los movimientos aberrantes y azarosos, a las alianzas, simpatías y bodas

contranatura, a los afectos y devenires minoritarios a través de los cuales se emprenden huidas liberadoras de mundo, líneas de fuga o traiciones, que avizoran la consecución de la libertad del anonimato, o bien, del devenir-imperceptible, a través del cual se agrieta la subjetividad en miras a la consecución de la continuidad de los flujos cósmicos, vegetales y animales; todo un conjunto de fenómenos que, en suma, podemos agrupar bajo la noción de *movimientos geográficos de la narración*¹. Si empleamos estos términos relativos a la tierra, *lo geológico y lo geográfico*, es porque nuestro objeto de estudio son dos movimientos de naturaleza disímil: el primero vinculado con el juicio que reparte la identidad de las cosas y que aprisiona lo singular y lo heterogéneo en lo que Deleuze y Guattari llama *estratos* y Gabriel Giorgi *formas comunes*; y el segundo relativo a los movimientos de aproximación o alejamiento que realizan las subjetividades respecto de las formas que emanan de dicho juicio repartidor.

Como objetivos específicos, derivados de este propósito general, nos planteamos: (1) cartografiar los movimientos geológicos y geográficos que efectúa la narrativa chilena, a partir de un corpus representativo de textos narrativos; y (2) analizar las resonancias que tiene en el discurso narrativo, al nivel de los procesos de subjetivación y fuga, las recientes innovaciones tecnológicas y la cultura de masas, así como los prestamos y funciones que desempeñan los lenguajes e interfaces de dispositivos tecnológicos de la información y la comunicación, así como de la imagen técnica y otras tipologías textuales. Asimismo, esta investigación aspira a responder las siguientes preguntas: ¿Qué *hace huir* la narrativa chilena a través de sus des/figuraciones de la subjetividad? ¿Qué connotaciones adquiere en la narrativa chilena la huida, la pérdida de la individuación y la destrucción de la subjetividad? ¿Cómo la narrativa chilena afianza o problematiza la concepción normativa de la subjetividad, esto es, como un compuesto psicofísico que, plegado sobre sí mismo, alcanza una forma unívoca, fija y centralizada? ¿Cómo la narrativa chilena tematiza la sujeción o liberación del cuerpo de la función trascendental del lenguaje y la estructura ontológica de la subjetividad como compuesto psicofísico? ¿Cómo la concepción psicofísica de la subjetividad se proyecta en la narrativa chilena y, cómo esta última, a su vez, recurre a esta concepción para abordar los procesos de subjetivación individuales y colectivos? ¿Cómo la narrativa chilena representa la tensión entre la subjetividad y esa dimensión irreductible que

¹ Esta nomenclatura proviene de la lectura de la obra de Gilles Deleuze.

la hace tender hacia el exceso, a saber, el cuerpo? En suma, nos preguntamos por el modo en que el discurso narrativo constituye unas subjetividades, unos modos en que los individuos se relacionan consigo mismos y sus cuerpos, a la vez que por el modo en que este precipita dichas subjetividades en la catástrofe, en provecho de la efectuación de agenciamientos o conjunciones aberrantes.

El corpus que analizaremos en función de estos presupuestos y preguntas, está compuesto por las siguientes obras: *Animales domésticos*, *Imposible salir de la tierra* y *Sistema del tacto* de Alejandra Costamagna (1970), *Sangre en el ojo* y *Sistema Nervioso* de Lina Meruane (1970), *Ruido*, *Brujo* y *Laguna* de Álvaro Bisama (1975), *Fuenzalida*, *Chilean Electric*, *Space Invaders* y *La dimensión desconocida* de Nona Fernández (1971) y *Formas de volver a casa*, *Facsímil* y *Mis documentos* de Alejandro Zambra (1975). Los proyectos literarios de estos autores comparten varios rasgos temáticos y estilísticos comunes, que podríamos reunir, siguiendo a Zambra en su ensayo *De novela, ni hablar* (2012) y a Bottinelli en su artículo *Narrar (en) la post* (2016), bajo los conceptos de la falla, las ruinas, las renunciaciones, por un lado, pero también de las necesidades y las rebeldías, por otro. Asimismo, estos escritores han nacido en la primera mitad de la década del 70', por lo que se han visto indirectamente determinados en su trayectoria biográfica, especialmente durante su infancia, por la dictadura militar (1973-1990), y han publicado sus obras en Chile o el extranjero, alcanzando notoriedad después de la primera década de este siglo.

Siguiendo a Macarena Areco en *Cartografía de la narrativa chilena reciente* (2015), podríamos catalogar estas obras como *híbridas*. Para Areco la novela híbrida se desarrolla y alcanza notoriedad en el contexto del capitalismo tardío y la posmodernidad, y se caracterizaría por una escritura compuesta por una

mezcla de subgéneros narrativos y discursivos, especialmente masivos, como el policial, pero también la novela histórica y el testimonio; multiplicidad y fragmentación en ámbitos como la estructura, el tiempo, el espacio, las voces y las tramas; desterritorialización que puede ser entendida como diseminación geográfica que supera el espacio hispanoamericano o como el cuestionamiento de los límites entre literatura y ficción, seres y objetos, y también entre géneros narrativos; y transtextualidad, dentro de lo cual son fundamentales la metaliteratura y la relevante presencia de citas pertenecientes a la cultura popular mezcladas con referencias canónicas, además de la aparición de formas no-discursivas, como esquemas gráficos, la fotografía y el cine (Areco, 2015: 77)

En efecto, nuestro corpus se compone por obras que ficcionalizan episodios históricos, o bien, se enuncian en las fronteras de lo literario, empleando diversos géneros discursivos,

audiovisuales y literarios que se entremezclan. La transtextualidad (intertextualidad, metatextualidad, hipertextualidad, architextualidad) sería también un rasgo dominante de la novela híbrida en cuanto que esta utiliza elementos y materiales provenientes de tradiciones diversas, ya sean de la alta cultura occidental y nacional, como también referencias de la cultura popular y de masas, de la música y el cine, además de combinar diversos sistemas semióticos, como es el código lingüístico y los códigos auditivos y visuales. Asimismo, estas obras tienden tanto hacia el minimalismo y la fragmentación estructural, narrativa y diegética, como hacia la desterritorialización de los límites entre la literatura y la vida, y las formas comunes de la identidad, privilegiando agenciamientos aberrantes, huidas liberadoras de mundo y posiciones de enunciación ambivalentes, es decir, situadas en un entre-dos.

Pero también estas novelas se inscriben en dos tendencias más generales y propias de la narrativa chilena: por un lado, en lo que Grínor Rojo (2016) ha denominado como el *ciclo sistemático de las novelas de dictadura y posdictadura chilena*; y la tendencia que Cánovas (1997) ha calificado como *la narrativa de los huérfanos*. Las obras que componen nuestro corpus vuelven incansablemente sobre las secuelas de la dictadura, pero también adoptan una posición de enunciación que sería, al decir de Cánovas (1997), la del envés de Telémaco, es decir, de quienes efectúan acciones orientadas a preservar una tradición, honrando a sus progenitores. Hablar como un huérfano o expósito, implicaría claudicar de la subjetividad, a fin de interrumpir la continuidad genealógica de una memoria que se juzga asentada sobre la violencia y el expolio. En este sentido, esta tendencia hacia “el eclipse del sujeto” (Cánovas, 1997: 44) convierte la nueva novela chilena en un objeto privilegiado de exploración de nuestro problema de investigación. Sin embargo, es preciso considerar que estos autores pertenecen a una generación que no alcanzó a experimentar directamente la censura, el exilio y la persecución por parte del régimen militar. A diferencia de una porción significativa de los autores que Rodrigo Cánovas llama los huérfanos, quienes se vieron determinados por la precariedad económica y por la presencia de un enemigo común que los orilló, en muchos casos, a adoptar una posición artísticamente comprometida; los autores de las obras que componen nuestro corpus no se han afiliado a movimientos o sensibilidades políticas, al menos en el sentido tradicional del término, lo que, por cierto, no implica que estos no sostengan una relación crítica con el presente, ya que la escritura que elaboran, nace de la conciencia de un malestar asociado al decurso de la historia reciente.

Finalmente, cabe agregar que esta tesis se divide en dos partes. En la primera, que se subdivide a su vez en dos conjuntos de capítulos, se discuten las aristas teóricas de este problema de investigación: por un lado, en el capítulo titulado *Las formas de la subjetividad*, exponemos el modo en que la tradición del pensamiento filosófico occidental ha pensado o concebido la subjetivación; y, por otro lado, en el capítulo titulado *Tras la subjetividad o lo que el sujeto hace impensable*, se problematiza este enfoque a partir del pensamiento inspirado en la obra de Deleuze y Guattari y su crítica del lenguaje y la representación. La organización de esta parte de la tesis obedece a la metáfora que ilustra el movimiento del pliegue-despliegue, que constituye nuestro objeto de investigación, a saber, la figura de papiroflexia: mientras la primera parte de nuestro marco teórico se concentra en el conjunto plegamientos o dobleces con que se constituyen unas determinadas formas de la subjetividad, la segunda parte atiende al modo en que estas últimas se des-pliegan deshaciendo sus formas constituidas.

La segunda parte de la tesis se encuentra organizada en cuatro capítulos. En el capítulo titulado *Disquisiciones metodológicas* ahondamos en los problemas que reviste tomar como objeto de estudios estos desplazamientos de la subjetividad en el discurso narrativo y precisamos los criterios y aspectos a los que atenderemos al analizar el contenido de las obras que componen nuestro corpus. En *La narrativa chilena de posdictadura. La escritura alegórica del duelo y la orfandad*, presentamos los antecedentes de nuestro problema de investigación, atendiendo a un conjunto de consideraciones sociológicas relativas a este período histórico y al modo en que la narrativa del momento aborda o tematiza las mismas. Luego, en el capítulo titulado *La nueva narrativa chilena. Recepción crítica de un corpus de literatura menor*, atendemos al estado del arte de nuestro problema de investigación, analizando la recepción de los autores que nos ocupan por parte de la crítica especializada. Finalmente, en el capítulo titulado *Subjetivación y Fuga en la narrativa chilena contemporánea*, nos ocupamos de analizar el contenido de nuestro corpus, desde una perspectiva comparativa y temática.

2. LAS FORMAS DE LA SUBJETIVIDAD

El hombre es el animal que no puede irse. Lo que llamamos el hombre es, en verdad, la forma de vida aporética, sin salida. Es el ser que tiene que hacer algo consigo para soportar su falta de salida.

Sloterdijk, Peter, *Extrañamiento de mundo*

Las relaciones de *dominación*, que asociamos comúnmente con el problema del poder y la subjetividad, constituyen la más evidente y simple relación de poder, en cuanto *relación de poder en crisis*, mientras que la cuestión del *gobierno*, mucho más eficaz, implica “una técnica que permite utilizar el sí mismo de la gente y la conducción de sí de la gente, con un objetivo de dominación” (Foucault, 2016a: 132). Por lo tanto, según la sugerencia de Foucault, más que el análisis de las estructuras de coerción, es preciso centrarse en la intersección, punto de contacto o *aleación* entre los modos en que se es dirigido por otros y los modos en que nos conducimos por nuestra propia cuenta, o bien, “tener en cuenta los puntos donde las tecnologías de dominación de unos individuos sobre otros apelan a los procesos por los cuales el individuo actúa sobre sí mismo; y a la inversa, los puntos donde las técnicas de sí se integran a estructuras de coerción y dominación” (2016a: 45). En esta línea, Sloterdijk en *Has de cambiar tu vida* (2013) plantea la necesidad de ocuparse del conjunto de modalidades mediante las cuales los individuos en lucha consigo mismos, preocupados por su forma, se dotan de una armadura simbólica, de una *forma de vida*, que optimiza el propio estado inmunológico frente a los riesgos de la vida y la certeza de la muerte.

Según Sloterdijk (2003), Nietzsche es el primero en postular una historia del sujeto, no desde las relaciones de dominación, sino que desde la perspectiva de una *doctrina de la vida basada en la ejercitación*, en el sentido de que su proyecto filosófico es el de la naturalización de la ascesis, “cambiando el propósito de negación por un propósito de fortalecimiento” (Cit. en Sloterdijk, 2013: 163). Este autor propone que los individuos, inmersos en sistemas de prácticas simbólicas, psico-inmunológicas, consiguen afrontar su inherente vulnerabilidad ante el destino y adquirir la forma de un hombre ético, es decir, inmerso en la ejercitación, en la repetición, en el *training*. “¿Qué es y ha sido siempre la historia universal, sino historia, también, de guerras entre sistemas de inmunidad?” (Sloterdijk, 2003a: 68) se pregunta en otro texto para resaltar la omnipresencia del problema

de la inmunidad, llegando a concluir que habitar un espacio siempre adquiere el sentido de “una medida de defensa por la que se delimita un ámbito de bienestar frente a invasores y otros portadores de malestar. Todos los sistemas de inmunidad reivindican un derecho a la defensa frente a los trastornos que no necesitan justificación” (Sloterdijk, 2006b: 408).

Si bien las perspectivas de análisis de Foucault y Sloterdijk resultan, en apariencia, antitéticas y divergentes, me parece que ambas conforman el anverso y reverso de un mismo problema: mientras el último Foucault (2008), con el concepto de *tecnologías del yo*, comprueba, por emplear las palabras de Butler, que “no hay creación de uno mismo (*poiesis*) al margen de un modo de subjetivación (*assujettissement*) y, por lo tanto, tampoco autorrealización con prescindencia de las normas que configuran *las formas posibles* que un sujeto puede adoptar” (Butler, 2009: 31; énfasis añadido); por su parte, Sloterdijk acuña el término *antropotécnica* para resaltar el carácter antropogénico de los ejercicios en los que se encausa la preocupación del individuo por su forma, así como por los amplios alcances antro-po-immuno-lógicos que comporta el problema de la constitución de la subjetividad. De ahí que este último autor describa al hombre como un *homo immunologicus*: dada la abrumadora evidencia de su hechura autoplastica, de que el sujeto actúa sobre sí mismo, trabaja en sí mismo y concibe el mundo a través de metáforas que extrae de sí mismo, “ser hombre significaría existir dentro de un espacio operativo curvado, donde las acciones repercuten en el propio agente, los trabajos en el trabajador, las comunicaciones en el que se comunica, los pensamientos en el pensante y los sentimientos en el sintiente” (2013: 148).

En este capítulo, nos proponemos discutir el sentido y los alcances históricos del problema de la constitución de la subjetividad. El centro de nuestra discusión radica en explorar el modo en que ha sido teorizado el vínculo del individuo consigo mismo a lo largo de la tradición del pensamiento occidental, y que podemos dividir en cuatro momentos: desde la cultura grecolatina a la cristiana, en lo que podemos describir como una “transferencia del ascetismo atlético y filosófico al *modus vivendi* monástico y eclesial” (Sloterdijk, 2013: 172), y de esta última, a la forma-hombre pensada en relación con las fuerzas de finitud “de la vida, el trabajo y el lenguaje” (Deleuze, 2017a: 358), hasta la forma superhombre aliada del silicio, las moléculas y la arquitectura. Si comenzamos retrotrayéndonos tan atrás en el tiempo, se debe a que este problema encuentra sus fundamentos en la recepción cristiana de la cultura grecolatina, así como en la ampliación y diseminación de una preocupación trascendente por

el contenido y los movimientos del pensamiento, aparejada de una descalificación del cuerpo como garantía de acceso a la verdad y el conocimiento. Asimismo, esta decisión obedece a las recomendaciones de Deleuze (2015), según el cual, en lo que concierne a este problema no hay arcaísmos, siendo preciso considerar largas duraciones, ya que, si bien hay formas de saber y poder superadas y olvidadas, en lo que concierne a las prácticas con que construimos conocimiento sobre nosotros mismos y nos conducimos en la vida, estas antiguas técnicas nunca se abandonan y no cesan de trabajarnos de modo imperceptible. De modo que estos cuatro momentos no han de concebirse como periodos históricos separados, concluidos o cerrados sobre sí mismos, sino que, más bien, como discontinuidades coextensivas, o bien, como un problema palimpséstico que es preciso abordar por capas.

2.1. EL SÍ MISMO GNÓMICO. VERDAD, ENTRENAMIENTO Y ESTÉTICA DE LA EXISTENCIA

He oído decir a un sabio que nosotros ahora estamos muertos, que nuestro cuerpo es un sepulcro, y que la parte del alma donde se encuentran las pasiones es de tal naturaleza que se deja seducir y cambia súbitamente de un lado a otro. A esta parte del alma, hablando en alegoría y haciendo un juego de palabras, cierto hombre ingenioso, quizás de Sicilia o de Italia, la llamó tonel, a causa de su docilidad y obediencia, y a los insensatos los llamó no iniciados; decía que aquella parte del alma de los insensatos en que se hallan las pasiones, atendiendo a lo irreprimido y descubierto en ella, era como un tonel agujereado, aludiendo a su carácter insaciable. Así pues, este hombre, me indicó que los no iniciados serían los más miserables en el Hades y llevarían agua a un tonel agujereado con un cedazo igualmente agujereado. Dijo, según me manifestaba el que me lo refirió, que el cedazo es el alma; y comparó el alma de los insensatos a un cedazo porque está agujereada, ya que no es capaz de retener nada, por incredulidad y olvido.

Platón, *Gorgias*

A la pregunta sobre si la filosofía puede ser considerada griega, Deleuze y Guattari (1997) responden que solo si se considera la ciudad griega como el lugar de origen de un nuevo tipo de sociedad, la sociedad de los amigos, la comunidad de los *hombres libres* en tanto que rivales. En la tercera clase del curso dedicado a la cuestión de la subjetividad en la obra de Foucault, Deleuze introduce la tesis de “Grecia como lugar de revelación del ser” (Deleuze, 2015: 85), que también puede quedar formulada, desde una perspectiva histórica, en los términos de que con “los griegos comienza la historia moderna” (Deleuze, 2015: 119), o bien, al revés, “la antigüedad es el mundo sin subjetividad” (Nancy, 2014a: 25). En su *Historia de la sexualidad*, y en especial en el tomo titulado *El uso de los placeres* (2003), Foucault habría explorado esta premisa, en la cual se proyecta la transición del pensamiento

mágico-religioso a la palabra filosófica y, con ello, la fundación de la democracia ateniense isonómica. El *ser* al que Deleuze se refiere en esta cita, se revela en el seno de lo que este mismo llama *el diagrama griego*, esto es, la emergencia de una nueva forma de organización del poder basada en una relación agonística, es decir, de rivalidad entre hombres libres.

Aquí el concepto de diagrama es atingente, en tanto que hablamos de un campo de relaciones de fuerza donde la materia desnuda del cuerpo es confrontada con el imperativo de su propia libertad, el cual coincide tanto con la subjetividad misma, como con el buen gobierno de la ciudad. Es solo bajo “la regla facultativa del hombre libre” (Deleuze, 2015: 102) que la virtud puede ser erigida como código del saber, como “un arte de la relación cotidiana del individuo con su cuerpo” (Foucault, 2003: 91), pero también puede ser planteada la pregunta por cuál es el mejor hombre libre capaz de gobernar a otros hombres libres. Cuando hablamos del *hombre libre* introducimos en el diagrama “un movimiento que se dirige hacia el yo” (Foucault, 2018: 209), el “afecto de sí por sí mismo” (Deleuze, 2015: 99), y que corresponde a lo que Foucault llama *enkrateia*, esto es, la dinámica por medio de la cual es posible establecer un dominio de uno mismo por sí mismo. Cuando la fuerza se afecta a sí misma, se dobla, se pliega sobre sí, opera lo que aquí denominamos *subjetivación*: “los griegos plegaron la fuerza sobre sí misma, la relacionaron consigo misma, relacionaron la fuerza con la fuerza (...) y por eso mismo, constituyeron un sujeto, inventaron un *adentro* de la fuerza” (Deleuze, 2015: 100).

Ese adentro producido por el plegado de la fuerza es la *subjetividad* y los modos de plegar la fuerza son *modos de subjetivación*. Estas definiciones no distan demasiado respecto de lo que nos provee el sentimiento lingüístico, en el sentido de que, según Nancy (2014), entendemos como sujeto el que está sometido a una autoridad o a una obligación, que es lo que se llama *sujeción*, por lo que a este repliegue del ser sobre sí mismo le es inherente una violencia o agresión. A esta primera definición de sujeto, habría que añadir una segunda correspondiente a la expuesta por Foucault y que Nancy expresa en los términos de una “apropiación para sí mismo, de sí mismo para sí mismo” (2014: 21), o bien, lo que se presenta como “soporte de una representación o de una volición [deseo] en tanto que el ser para sí o la propiedad de sí de esa representación” (2014: 21-23). De esta última definición, Nancy desprende una tercera, relativa al sujeto como soporte o materia de tales representaciones: el sujeto es “*el objeto de un discurso, de un análisis (...) es [lo que emerge como resultado de]*

una sumisión a la apropiación y a la inspección de un entendimiento, un entendimiento que da a la cosa su *unidad* de objeto” (2014: 23; énfasis añadido).

Ahora bien, es preciso dejar en suspenso esta última definición, ya que Foucault insiste en que en la cultura helenística y romana “el interrogante nunca consiste en saber si el sujeto es objetivable, si se le puede aplicar el mismo modo de conocimiento que se aplica a las cosas del mundo, si el sujeto forma parte de las cosas del mundo que son cognoscibles” (Foucault, 2018: 298); sino que, más bien, su problema puede quedar expresado en la pregunta por “¿cómo establecer, al enfocarse a sí mismo como objetivo, una relación plena de sí consigo?” (Foucault, 2018: 210). La consecución de esa relación plena pasa por asegurar la autoridad y la dominación de sí en relación con el cuerpo y sus placeres, que es, en definitiva, lo que aquí se denomina como libertad. El sujeto consumado, es decir, el hombre libre, debe ser más fuerte que cada estímulo que se le presente, que cada accidente al que continuamente se encuentra expuesto. De ahí que, según Nancy (2014), el sujeto es el sustantivo, o bien, lo que Aristóteles llama *ousía* y que traducido al castellano es la *sustancia*, la *esencia*, es decir, aquello que es lo capaz de resistir los accidentes y acontecimientos contingentes, y que es, por definición, lo identificado con el sexo masculino. Al respecto, son elocuentes las palabras que dedica a este concepto Byung-Chul Han:

La esencia es sustancia. Subsiste. Es lo inmutable que al insistir como lo mismo se resiste al cambio, que por este medio se diferencia de lo otro. En latín *substare*, verbo del que deriva *substantia*, significa, entre otras cosas, ‘resistir’. Y *stare* se utiliza también en el sentido de ‘afirmarse’. En virtud de su sustancialidad, en virtud de su esencialidad, uno resiste al otro, *se afirma*. La sustancialidad es una estabilidad, una firmeza respecto de sí. Solo quien tiene una posición segura, firme, quien se posiciona firmemente respecto de sí, puede resistir al otro (Han, 2019: 14).

La expresión de Heráclito de Éfeso, recuperada por Sloterdijk (2013), *ethos anthropo daimon*, ilustra este problema porque sitúa al hombre entre las pasiones y los hábitos, representándose al hombre uncido por estos dos tipos de posesión, esto es, la posesión psíquica o pasional y las formas habituales o *héxicas* de la posesión. Sin embargo, insistimos en este punto, es preciso no confundir la forma de subjetividad concebida por la cultura grecolatina con lo que podríamos denominar, utilizando el léxico cristiano, la exorcización de las pasiones inferiores, las cuales si bien, acercan al hombre al animal y poseen la facultad de esclavizarlo en la forma de una esclavitud de uno por uno mismo, estas son consideradas como constitutivas de la existencia, ya que “quien no tenga un *daímon* no tiene un alma que lo acompañe, lo complete y lo mueva, y quien no tenga un alma así no existe, es más bien un

muerto ambulante” (Sloterdijk, 2013: 221). En este sentido, la virtud no es concebida como un estado de integridad, ni el cuerpo como una marca de la naturaleza caída del ser humano, por lo que el dominio de sí implica, más bien, una actitud vigilante hacia el cuerpo. En esta línea, como destaca Camps (2011), para Aristóteles, en la *Ética de Nicómaco*, la virtud es una manera de ser y reconoce tan solo dos virtudes a nivel intelectual: la sabiduría, virtud teórica, contemplativa, especulativa que nos da a conocer lo que es bueno y bello; y la prudencia, correspondiente al cálculo necesario para descubrir el término medio, la justa medida de las pasiones, para, de este modo, modularlas y así no verse dominada por ellas, y no solo *conocer* lo bello y lo bueno, sino que también *desearlo*.

La virtud, así concebida por Aristóteles, expone el sentido de la ética como *doctrina de la felicidad*, donde queda de manifiesto una vinculación inextricable entre la consecución de la felicidad y las pasiones o *daímon*, en lo que se denomina *eudemonismo*. De ahí que los actos que buscan cierta forma de placer, *aphrodisia*, sean considerados inmanentes al hecho de contar con un cuerpo, pero puesto que estos implican una tendencia al exceso, al desbordamiento, exigen el establecimiento de una actitud vigilante, de una relación de dominación-obediencia para con estos. “La cuestión ética que se plantea no es: ¿qué deseos, qué actos, qué placeres?, sino: con qué fuerza nos dejamos llevar por los placeres y deseos?” (Foucault, 2003: 42). Y agrega después: “Es bien raro, cuando se dibuja el retrato de un personaje, que haga valer su preferencia por tal o cual forma de placer sexual; al contrario siempre es importante para su caracterización moral indicar si, en su práctica con las mujeres o los muchachos, ha sabido dar pruebas de mesura” (Foucault, 2003: 43). De modo que, en lugar de haber una codificación sistemática del acto sexual, lo que emerge en la cultura grecolatina es un *uso de los placeres* o *chresis*.

Lo sustantivo, lo sustancial y, por extensión, lo masculino, es el estado al que deben tender todos los seres, lo cual confronta a los individuos a un conjunto de acciones sobre sí mismos orientadas hacia la afirmación del carácter viril de la templanza, porque constituirse como un sujeto implica instaurar en sí mismo una estructura de virilidad: “*el dominio sobre uno mismo es una manera de ser hombre en relación consigo mismo*, es decir, de mandar sobre lo que debe ser mandado, de obligar a la obediencia a quien no es capaz de dirigirse a sí mismo” (Foucault, 2003: 81; énfasis añadido). Plegar la fuerza sobre sí requiere de la virtud masculina de la templanza, cuya consecución, recae, sin embargo, sobre hombres y mujeres

por igual, aunque de modo diferenciado. La relación entre hombres y mujeres es concebida, ya en la cultura grecolatina, como una relación política, en el sentido de que se trata de una relación equivalente a la del gobernante y los gobernados, donde el hombre constituye el modelo cabal de la templanza, la cual se presenta como una *virtud de mando*, mientras que en la mujer como *virtud de subordinación*; y puesto que la templanza implica *ser hombre en relación consigo mismo*, encontrarse en una relación de debilidad o sumisión hacia los placeres del cuerpo, quedará intrínsecamente relacionado con la feminidad.

Esta afirmación de la virtud viril de la templanza, puede quedar formulada, según lo planteado por Sloterdijk (2013), en la expresión *ser superior a sí mismo*, lo cual implica que en el mismo hombre “hay, en relación con su alma, algo que es mejor y algo que es peor” (2013: 217), de modo que sería preciso introducir un sentimiento de desprecio hacia lo peor para dominar “lo que, de otro modo, nos domina a nosotros, convertir en posesión nuestra lo que, si no, nos ‘posee’ a nosotros” (2013: 223). Esto nos lleva hasta el problema de la ascética, aspecto clave en la *doctrina de la vida filosófica*, ocupada de la cuestión de la verdad, y en la que un reducido círculo de privilegiados, desde la más temprana infancia, son conminados a disponer toda su energía en el entrenamiento (*áskesis*, ejercicio, y *meleté*, práctica), que vincula el proceso de la educación (*paideía*) con la enseñanza (*didaskalia*) (Sloterdijk, 2003), para formar a *atletas de estado* o, más bien, a sabios, en tanto que “atletas del acontecimiento” (Foucault, 2018: 303), cuestión sobre la cual volveremos al final de este capítulo. A través de la *práctica de sí* el individuo transforma su forma de ser, *hexis*, supera el estatus de no sujeto, *estultia*, y torna la inquietud de sí, *epimeleia heautou*, la ocupación y el cuidado por sí mismo, coextensiva a su vida (Foucault, 2018; 1994).

La *epimeleia* en el pensamiento filosófico de Platón designa un modo de ser, de actuar, de reflexionar, respecto de sí mismo, de la cual se deriva todo un corpus de técnicas de sí orientadas a permitirle al ejercitante transformarse y purificarse (Foucault, 1994); pero también es concebida como la mirada del alma que se ve, que se capta, a sí misma, estableciendo, en tanto que relación de lo mismo con lo mismo, una identidad. Ahora bien, la inquietud de sí siempre comporta la presencia de un maestro, que se presenta frente al joven como principio y modelo de inquietud, porque no es posible superar el estado de la ignorancia por cuenta propia: se requiere de un maestro “que se preocupa por la inquietud que el sujeto tiene con respecto a sí mismo y quien encuentra, en el amor que tiene por su

discípulo, la posibilidad de preocuparse por la preocupación de éste en relación consigo mismo” (Foucault, 2018: 70). Según Foucault (2018), es en el marco general de la *epimeleia* que el famoso aforismo “conócete a ti mismo”, *gnothi seauton*, atribuido a múltiples sabios de la antigüedad, va a ser formulado en un entrelazamiento dinámico, en una atracción recíproca, entre la cuestión de la inquietud de sí y del autoconocimiento; en especial para el platonismo, para quienes la verdad no puede sino darse en las condiciones de un movimiento espiritual del alma en relación consigo misma y con lo divino, por lo que conocerse a sí mismo va a constituir para estos en la forma soberana de la ocupación de sí.

Sloterdijk (2013) define las culturas y/o fenómenos culturales desde la perspectiva de su dimensión de *cultivo*, esto es, como “sistemas de adiestramiento cuyo fin es transmitir a las generaciones siguientes contenidos cognitivos y morales importantes para la vida” (2013: 348), o, que es lo mismo, sistemas dispuestos al servicio de la producción de *semejanzas*, del “eterno retorno de lo semejante en los descendientes” (2013: 347). El maestro, en tanto que portador de los discursos de verdad, es concebido como garante de la reforma del individuo, esto es, como, “guardián de una repetición” (Sloterdijk, 2013: 410), o bien, en este caso, de la *epimeleia*, sirviendo como mediador de la mirada que posa el discípulo sobre sí, de la relación de identidad que este construye consigo, para que el ejercitante pueda “suscitar el movimiento del alma hacia lo alto [a saber, hacia aquello que se ubica por encima de las cosas materiales], hacia las realidades esenciales, y por otra parte, darle acceso a las realidades esenciales que van a permitirle fundar de manera razonada la acción política que pueda corresponderle” (Foucault, 2018: 423).

En el extremo opuesto al de la *epimeleia*, ya lo hemos mencionado, se encuentra la *estulticia* (Foucault, 1994), correspondiente a la *no relación consigo mismo*. Se trata de un estado de apertura a las influencias del mundo exterior, caracterizada por una recepción acrítica de las representaciones y la *mezcla* del contenido objetivo de las representaciones con las sensaciones y elementos subjetivos de todo tipo. El estulto no es un sujeto puesto que su voluntad no es libre, porque querer libremente implica querer sin inercia o pereza, estableciendo una conexión entre la voluntad y uno mismo, para lo cual es preciso la mediación de otro, del maestro, dado que el estulto no puede ocuparse de sí por su propia cuenta. Asimismo, el estulto aparece asociado con la figura del *effeminatus*, esto es, el hombre que se presenta pasivo con respecto a sí mismo, incapaz de ejercer sobre sí una

relación soberana (Foucault, 2018; 2003). En la definición formulada por Foucault (1994), se presenta al estulto como aquel que está expuesto a lo ilimitado y lo mezclado, desarrollando una trayectoria vital errática, fragmentaria y cambiante. En este sentido, el estulto es propiamente aquel que no ejercita la facultad de la inteligencia o el pensamiento dirigido, *nous*, que para Anaxágoras es “el autor del orden del mundo” (Nancy, 2014a: 26); y que el individuo ha de aplicar sobre sí para introducirse en lo no-ilimitado, en lo no-mezclado, en lo coherente, en lo unívoco.

Constituir la subjetividad, en este sentido, comporta la “suposición de lo uno” (Nancy, 2014a: 24), o bien la captura de lo *unívoco* en nosotros y que hoy llamamos *yo*. Al respecto, Altuna (2010) recuerda un pasaje de la *Ética a Nicómaco* donde Aristóteles afirma que “Los hombres solo son buenos de una manera, malos de muchas”, para señalar, de este modo, que el concepto de virtud, a lo largo de toda la tradición de la metafísica occidental, tiene como principio la idea de la unidad, “la del único camino correcto, justo, verdadero y bello frente a los infinitos caminos del error y la desviación” (Altuna, 2010: 192). Foucault (2018) identifica en este problema, un juego entre un principio universal que solo pueden escuchar algunos, a saber, los capaces de ejercer este dominio de sí, que es desde ya formulado como una forma de existencia poco habitual que provee al sujeto que se precie de tal de una *salvación* escasa, de la que no obstante nadie está excluido. Aquí la salvación, sin embargo, no apela a un acontecimiento dramático, a la muerte o la inmortalidad; sino que concierne una actividad que se desarrolla a lo largo de la vida, en la forma de una vigilia continua y consumada de la relación consigo mismo, y que implica, en este sentido, una sustracción del individuo respecto de la mayoría, los varios o numeroso, *hoi polloi*, que son precisamente las personas absorbidas por la actualidad y los accidentes de la vida o cotidianidad.

En el prólogo con que Sloterdijk abre *Esferas II* (2004), titulado *Idilios intensos*, este examina un mosaico de Torre Annunziata del I a.C., donde un círculo de filósofos varones, de espaldas a un reloj, inclinan sus rostros barbudos sobre una esfera, señalando, de este modo, la posibilidad de separarse del tiempo, del sol y el reino de las cosas, para penetrar en el espacio absoluto y sereno de la esfera, en un “devenir” -habría que poner en entredicho el uso de este concepto- del ser hacia lo conceptuado, lo redondo, lo esférico. En esta representación de subjetividades ya consumadas, el individuo aparece en una relación con lo uno, pero también, al mismo tiempo, como un receptáculo y un vehículo de lo inmenso,

porque lo unívoco se hace accesible al sujeto a través del intercambio razonado de análisis, mediaciones y argumentos acerca de lo omniabarcante. La esfera, según este autor, es la *imagen* de Dios para los filósofos, quienes constituyen su círculo en complicidad con lo redondo, símbolo de lo real-unívoco, lo completo, lo envolvente, *kósmos*, pero también, de lo bello, porque bello significa “lo que se refiere a sí mismo y se asemeja a sí mismo de modo perfecto, una condición que por ningún objeto es mejor cumplida que por la esfera, que está animada desde todas partes por el centro y que, entrelazada por simetrías mágicas, es capaz de girar espontáneamente sobre sí misma” (Sloterdijk, 2004: 31).

Como señala Serrano (2011), en la cosmología griega el universo se organizaba en esferas concéntricas, en el centro de las cuales, en el universo sublunar imperfecto, se encontraba nuestro mundo, siendo el cielo un espacio divino cuyo rasgo esencial era la quietud, la uniformidad y la estabilidad del movimiento de los cuerpos celestes. Si la quietud es la propiedad de la perfección, la estabilidad del movimiento de los cuerpos celestes exigía la concepción de una realidad última que explicase tal ordenamiento, y que Aristóteles provee con su concepto del *motor inmóvil*, al cual se refiere como un dios, cuyo atributo principal era, precisamente, su inmovilidad, en la que los griegos encuentran una explicación universal al mismo tiempo que un ideal de perfección en torno al cual explicar el mundo. Vista desde esta perspectiva, y tal como sugiere Serrano, la *epimeleia* puede ser concebida como una forma de ordenación de la vida en función de dicha dimensión divina, de modo que la inmovilidad, la quietud, es erigida como un criterio de felicidad para la ética filosófica.

Volviendo al concepto de la salvación como un ejercicio coextensivo a la trayectoria vital, y no como una meta trascendente derivada de un conjunto de reglas, es preciso señalar que esta se inscribe en un arte de vivir o *tekhne tou biou*:

Hacer de la vida el objeto de una *tekhne*, hacer de ella, por consiguiente una obra [bella y buena] implica necesariamente la libertad y la elección de quien utiliza su *tekhne*. Si una *tekhne* tuviera que ser un corpus de reglas a las cuales fuera preciso someterse de cabo a rabo (...), y no existiera justamente esa libertad del sujeto, que pone en juego su *tekhne* en función de su objetivo, del deseo, de su voluntad de hacer una bella obra, no habría perfección de la vida (...). La vida que se alcanza gracias a la *tekhne*, no obedece a una regla sino a una forma. Lo que uno debe dar a su vida es un estilo de vida, una especie de forma. (...) Ni la obediencia a la regla ni la obediencia a secas pueden, en el espíritu de un romano y un griego, constituir una bella obra. La obra bella es la que obedece a la idea de una forma determinada (Foucault, 2018: 396).

Foucault no disimula la fascinación que despierta en él estas ideas, volviendo sobre ellas en numerosas ocasiones, para destacar el modo en que la cultura grecolatina hace de la vida, de

bíos, esto es, la vida cultural del ser humano, una dimensión indisociable respecto de la *tekhne* con que transforma su existencia. Por lo que la ética de la existencia implica desarrollar una “manera de vivir en la que las formas, las elecciones, las variables están determinadas por el cuidado del cuerpo” (Foucault, 2003: 96) que, aunque más próximo a *zoé*, queda incorporado en la *bíos* para erigirse como una obra de arte, pero, por cierto, no como resultado de la aplicación de normas estrictas y según valores trascendentes, sino que por un orden inmanente al cuerpo y por una elección personal de la existencia. Este concepto, formulado a partir del estudio del comportamiento moral en la cultura grecolatina y en una contraposición a la hermenéutica de sí cristiana, designa una “una manera de vivir cuyo valor moral no obedece ni a su conformidad con un código de comportamiento ni a un trabajo de purificación, sino a ciertas formas o más bien a ciertos principios formales generales en el uso de los placeres, en la distribución que de ellos hacemos, en los límites que observamos, en la jerarquía que respetamos” (Foucault, 2003: 87).

Este concepto introduce un matiz en lo expuesto hasta este punto, ya que supedita el problema de la consecución de la esencia al problema de la preparación para la vida y lo que en esta pueda acaecer. Puesto que la vida nunca dejará de ser una prueba, la ascética debe transformarse en una actitud general de la vida, la cual confronta a los hombres libres, de todas las edades, con el imperativo de una forma de “existencia temperante, cuya moderación, fundada en la verdad, es a la vez respeto de una estructura ontológica y perfil de una belleza visible” (Foucault, 2003: 87). Con respecto a la cuestión de la subjetividad, y no solo desde el evidente punto de vista cronológico, los niños se sitúan en las antípodas de los ancianos, en el sentido de que estos últimos son la imagen consumada del sujeto: la vejez aparece como la meta positiva de la existencia, ya que el anciano es el que se alcanza por fin a sí mismo, la etapa evolutiva en la que el ser se reúne y mantiene consigo mismo una relación completa de dominio y satisfacción, después de una larga práctica de sí (Foucault, 2018). Al respecto, Sloterdijk (2002) destaca un texto de Platón, correspondiente a un diálogo sobre el estadista, donde imagina una sociedad de adultos sin problemas de crianza, en la que se ha superado el nacimiento de los hombres a través de madres naturales, emergiendo estos desde el seno de la tierra como ancianos que pueden, apenas nacidos, ponerse al servicio del Estado y encontrarse en el ágora para intercambiar discursos de verdad.

En esta utopía platónica se percibe el anhelo de la consumación definitiva del patriarcado, al que Sloterdijk (2015) dedica un obsecuente ensayo que, al margen de las “instrumentalizaciones como concepto de lucha de discursos feministas y proyectos socialistas” (2015: 164), concibe como el anhelo de humanizar la repetición o dotar de un rostro humano a la autoridad transmisora de las costumbres. El patriarca o, en la jerga romana, el *pater familia*, no es el que engendra descendientes, sino el que combina autoridad y verdad, rigidez venerable y actividad procreativa, sabiduría y disposición colérica correctora, en miras a la erradicación de lo divergente, lo irregular, lo excepcional, porque patriarca es quien responde al llamado a proteger lo heredado y mantener tan intacto e íntegro como sea posible el misterio de la autoridad recibido de manos de los predecesores. Sloterdijk (2015) coincide con Foucault, al señalar los patriarcados de la antigüedad clásica como el lugar donde se trazan los primeros esbozos de lo que aquí llamamos *sujeto*, pero que en este ensayo describe como una derivación de la formación familiar, donde *familia* es una línea masculina, una serie cronológica y de alcances jurídicos, de al menos tres miembros, padre, hijo, nieto, que constituye un orden de sucesión, gracias al cual la autoridad ingresa en el tiempo psíquico. Desde esta perspectiva, el sujeto es “el medio pasivo-activo entre alguien mayor, que reparte tareas, y alguien más joven, que las asume” (Sloterdijk, 2015: 168).

En la ascesis filosófica, Foucault distingue las prácticas de sí correspondientes a la *paraskeue*, que traducida al latín es *instructio*, y que tiene el sentido del equipamiento, de la provisión, de la “armazón del individuo frente a los acontecimientos” (Foucault, 2018: 102). El joven debe desarrollar, a la manera del atleta o del luchador, un ejercicio que le provea de una preparación frente a lo que pueda acontecerle. Ahora bien, esta preparación, esta ascesis, este *poner freno a lo peor de sí para ser superior a sí mismo*, consiste en adquirir los discursos de verdad que se necesitan para consumir una relación plena consigo mismo. “Convertirse en sujeto de verdad” (Foucault, 2018: 342) implica dotarse, no solo de un conjunto de proposiciones, principios o axiomas, sino que de enunciados materialmente verdaderos que este debe incrustar o incorporar en su memoria. De modo que la “sujetivación del discurso de verdad” (Foucault, 2018: 310) aquí concierne, fundamentalmente, la disposición de dos facultades: la escucha y la memoria.

Respecto de la primera, Foucault (2018) se extiende en su carácter ambiguo, ya que la audición es considerada en la cultura grecolatina como “a la vez el más *pathetikos* y el más

y el más *logikos* de todos los sentidos” (2018: 312): la audición el más pasivo de los sentidos, aquel donde el alma se encuentra más expuesta a los acontecimientos procedentes del mundo exterior; pero también el oído es el único sentido a través del cual es posible aprender la virtud, ya que la virtud es indisoluble del *logos*, es decir, del lenguaje racional, el cual, en tanto que articulado verbalmente en sonidos y articulado racionalmente por la razón, solo puede penetrar a través del sentido de la audición. Esto explica la razón por la que el aprendizaje del silencio, del silencio pedagógico con respecto a la palabra del maestro, constituye uno de los aspectos más decisivos en la formación del joven. Respecto de este mismo asunto, Foucault (2018) recupera el conocido capítulo de La Odisea, donde Ulises, “modelo y paradigma de sabiduría” (Rhaner, 2003: 315), no puede impedir, sino amarrándose al mástil de su barca, caer en el hechizo del canto de las sirenas. Este aspecto relativo a la pasividad de la audición es tratado también por Nancy en *A la escucha* (2007), donde plantea una distinción entre oír y escuchar, siendo este último una intensificación de la experiencia sensorial, capaz de propagar sus afectos a través de todo el cuerpo, porque el escuchador es ofrecido por entero “a la escucha de otra cosa que el sentido en su sentido significativo” (2007: 66), lo que le lleva a plantear que el sujeto a la escucha no es realmente un sujeto.

Por otro lado, Foucault (1994) enfatiza la relevancia de la memoria, la cual desempeña una función clave tanto en la transición de la ignorancia al saber, como en la consecución del dominio pleno de sí mismo, ya que es a través de la memorización del saber verdadero provisto por el maestro, que es posible conseguir una relación cabal consigo mismo. Al respecto, es de destacar la relevancia que los pitagóricos atribuyen a la facultad de la memoria en la técnica del *examen de conciencia*, muy próxima al rito cristiano del sacramento de la penitencia, el cual consiste en un ejercicio matutino y nocturno de purificación del pensamiento del mal que puede residir en nosotros, por un lado, basado en la memoria, pero no simplemente con respecto a lo que ha pasado durante el día, sino que con respecto al discurso de verdad, *prokheiron*, es decir, las reglas de conducta que siempre debemos tener en cuenta, y, por otro, orientado hacia el futuro, ya que el sentido del ejercicio es, como ya hemos señalado, la preparación para la vida (Foucault, 2018).

Basándose en *De la ira* de Séneca y en *Cómo percibir los propios progresos en la virtud* de Plutarco, Foucault (2016a) analiza dos técnicas, la examinación de sí y la confesión a un otro, en las que la facultad de la memoria es clave. Sobre la primera de estas prácticas,

concluye que Séneca, representando el papel de juez y acusado al mismo tiempo, rememora sus faltas, pero no para castigarse o negarse a sí mismo, sino que para reactivar los discursos de verdad olvidados y reajustar su aplicación, como también medir la distancia entre lo hecho y el modo en que se debería haber actuado, presentándose a sí mismo como “el punto de intersección entre un conjunto de recuerdos que deben traerse al presente y actos que deben regularse” (2016a: 51). Respecto de la cuestión de la práctica de la consulta y la exposición del alma que se hace a un otro en Plutarco, una práctica, por cierto, poco frecuente en la vida filosófica, Foucault (2016a) concluye que esta consiste en dar lugar a la verdad en cuanto fuerza inherente de los principios de la vida filosófica, punto de atracción hacia la meta de constituirse en sujeto de conocimiento y de voluntad, la cual debe desplegarse a través del discurso, ya que la verdad se adquiere mediante la explicación retórica de lo que es bueno para cualquiera.

Para Foucault (2018) el acceso a la verdad y el conjunto de prácticas que van a permitir el acceso a esta, constituyen dos problemas filosóficos transversales a toda la tradición grecolatina, la cual, en la resolución de estas inquietudes, va a dar lugar a un tipo de sí mismo que este autor denomina *sí mismo gnómico*, donde *gnome* “designa la unidad de la voluntad y el conocimiento” (2016a: 57), y que se presenta como una unidad ontológica, o bien, como un punto de intersección, en un solo y mismo ser, de *la fuerza de la verdad y la forma de la voluntad*. Esta forma de subjetividad emerge por efecto de la atracción que ejerce sobre él la fuerza de la verdad, no adentro suyo, sino que al frente de él como una meta positiva de la existencia, que depende de la capacidad mnemónica del individuo, es decir, de su capacidad de memorizar y disponer de los discursos de verdad, así como de la calidad retórica del maestro que le provea de estos mismos. Esta importancia que la tradición grecolatina atribuye a la memoria se proyecta en una exaltación del sujeto inmerso en el ejercicio, en la *repetición*, en el sentido de que sujeto es propiamente aquel que “participe en un programa de despasivización de sí mismo y pase, de un estado donde era meramente un ser moldeado al otro lado, al lado de los moldeadores” (Sloterdijk, 2013: 253)

De este estilo de ascética, que plantea la pregunta por la fuerza con que nos dejamos llevar por los placeres y la fuerza por la que nos dejamos atraer por la verdad, emerge el sí mismo gnómico, quien se ciñe a la tarea de hacer de la vida una obra bella y buena. Ahora bien, la estética de la existencia no remite a una acción solipsista, porque esta es también un

“arte reflexionado de una libertad percibida como juego de poder” (Foucault, 2003: 229), ya que quien puede gobernarse a sí mismo resulta, por extensión, apto para gobernar a los demás. Según Deleuze (2015), Platón va a plantear la pregunta por cómo desempatar a los hombres libres en el diagrama griego, y la respuesta que de modo incesante va a formular la literatura grecolatina es que la clave se encuentra en el gobierno de sí: el mejor gobernante es aquel que se presenta libre y sabio en el ejercicio de la fuerza, y, puesto que ha sido capaz de ejercer un poder estricto sobre sí mismo, por extensión será capaz de moderar el dominio que ejerce sobre los demás.

Por consiguiente, la subjetivación no implica solo la consecución de una libertad personal por obra de un trabajo sobre sí mismo, sino que también es “un poder que ejercemos sobre nosotros mismos en el poder que ejercemos sobre los demás” (Foucault, 2003: 78), o bien, “la relación con uno mismo deriva de la relación con los otros bajo la condición de una regla facultativa, que es el plegamiento de la fuerza sobre sí” (Deleuze, 2015: 103). “La virtud individual debe estructurarse como una ciudad” (Foucault, 2003: 70), o bien, la ciudad debe introducir en sí misma una estructura de virilidad, que es la ciudad concebida por Platón, según el cual esta “tiene que llegar a ser redonda como lo es el cosmos, y tiene que jerarquizarse tal como el cosmos está escalonado, desde lo mejor hacia abajo, hacia lo menos bueno” (Sloterdijk, 2004: 329). Esta discusión devela la naturaleza política del conflicto por la construcción de la subjetividad:

Solo algo que está seguro de sí, que se mantiene con estabilidad, que habita en sí permanentemente, esto es, que tiene la interioridad de la esencia, puede entrar en conflicto, en lucha, con el otro. Sin la firmeza respecto de sí, que es la característica básica de la esencia, no es posible la lucha. (...) El poder lo tiene solo quien logra *permanecer en sí mismo* en el otro. *En la figura de la esencia [y de la subjetividad, podríamos agregar] esta prefigurado el poder. Debido a esta prefiguración la cultura o el pensamiento que se orienta a la esencia desarrolla necesariamente una firmeza respecto de sí que se expresa en deseo de poder y posesiones* (Han, 2019: 14-15; énfasis añadido).

Al plantear un gobierno de los otros de acuerdo con la regla facultativa del hombre libre, los griegos van a hacer derivar la relación con uno mismo de la relación con los otros o, lo que es lo mismo, “la dominación de los otros en los griegos se dobla en una dominación de sí” (Deleuze, 2015: 102), lo cual se proyecta a su vez en la tarea común de la *polis* de proveerse de una estructura política que les permita a los que tienen un acceso privilegiado a los grandes esfuerzos, decisiones y órdenes, dominar al bajo pueblo, siempre proclive a la revuelta y el exceso. Sloterdijk (2002) llama a las subjetividades adscritas al plan de

entrenamiento psíquico grecolatino, delineado en términos generales en las páginas precedentes, “atletas de estado” (2002: 43), una forma inédita del alma que emerge a partir de academias filosóficas y escuelas de oradores, y que se encuentra abocada a la cuestión de existir en el Estado y convivir con lo grande, en la cúspide de la comunidad. En esta nueva relación de fuerzas inventada por los griegos, a saber, “la relación de fuerzas entre hombres libres” (Deleuze, 2015: 99), venir al mundo, dice Sloterdijk (2002), existir en el Estado, obliga a los aristócratas de la polis a desarrollar una forma de vida atlética, ascética y solitaria, a ponerse en manos de maestros y sabios para ejecutar *ejercicios megalatléticos* que responden en su *saber hacer* a “la cuestión de cómo se podría educar al *homo sapiens*, un animal familiar y de horda, para que sea *zoon politikoon*” (Sloterdijk, 2002: 45).

Cuando Sloterdijk (2002) describe la filosofía griega como una institución motivada por el espíritu de lo grande, se debe a que esta es la primera comunidad política confrontada al dilema de proveerse de representaciones que emanen o legitimen la autoridad. Abocados a la resolución de este problema, es que los filósofos², en busca de fundamentos, se vuelcan al humilde arte del pastoreo, cuya horizontalidad les provee de “los *reservoirs* de imágenes a partir de las cuales los discursos politológicos tienen que extraer su plausibilidad” (Sloterdijk, 2002: 50). Deleuze (2015) en su segunda clase sobre la cuestión de la subjetividad en la filosofía griega, destaca el ensayo del antropólogo, botánico y lingüística Haudricourt titulado *Domesticación de los animales, cultivo de las plantas y tratamiento del otro* (2019), donde este plantea, a partir de un análisis comparativo de las prácticas ganaderas y agrícolas occidentales y orientales, que el hombre occidental va a pensarse bajo la forma del pastor, o también, la del sembrador y el marino, que son jefes y protectores, y desde la cual desprenderán las filosofías occidentales de la trascendencia, donde “la trascendencia es la oveja” (Deleuze, 2015: 43).

La actividad del pastor es directa y positiva sobre su rebaño de ovejas, es decir, que ejerce un contacto físico sobre este y escoge el itinerario que debe recorrer, lo cual explica su sobredomesticación, así como la pérdida de sus cualidades defensivas y conductas instintivas. Estas prácticas agrícolas, de origen mediterráneo, que exigen de la supervisión e

² Haudricourt cita este texto de Aristóteles: “El rey ama a sus súbditos a causa de su superioridad que le permite tanta caridad hacia ellos, ya que gracias a las virtudes que lo distinguen, *se ocupa de volverlos dichosos con tantos cuidados como los de un pastor que se ocupa de su rebaño*. Y es en este sentido que Homero llama a Agamenón: *el pastor de los pueblos*” (Haudricourt, 2019: 70; énfasis añadido).

intervención constante del hombre, la vigilia, conducción y protección del ganado, prestan sus imágenes para constituir el fundamento de lo que este mismo autor denomina como “tratamiento pastoral del hombre” (2019: 69). Haudricourt (2019), en su ensayo, subraya el carácter fundacional del ideograma del *pastor de hombres*, cuyo origen Deleuze (2017) sitúa en *El político* de Plantón, el cual tendrá amplias implicaciones sobre el patrimonio cultural de occidente, tanto en lo que respecta a la división y organización del trabajo entre amos y esclavos, así como toda la gama de categorías dicotómicas de amplia difusión en occidente, entre las cuales cuenta las nociones de plan/ejecución, teoría/práctica, ideas/cosas, y, por cierto, la subjetividad que es pensada como un compuesto psicofísico. El ideograma del *pastor de hombres* inscribe la civilización grecolatina y, por extensión, la subjetividad conceptualizada por esta, como una precursora en lo que Sloterdijk (2002) ha denominado como *la catástrofe antropológica de la cultura superior*, la cual “parte en dos la evolución del *homo sapiens*: una línea de grandes oportunidades y otra de depauperación. La humanidad se escinde aquí [en la cultura grecolatina] en grupos que crecen por el esfuerzo y grupos que se estancan en el sufrimiento” (2000: 54-55).

2.2. EL SÍ MISMO GNOSEOLÓGICO: ENTRE LA NEGACIÓN Y AFIRMACIÓN DE SÍ

Fui subiendo de grado en grado desde la consideración de los cuerpos a la del alma, que siente mediante el cuerpo; y desde ésta a su potencia o facultad interior, a la cual los sentidos corporales avisan y participan las cosas exteriores y todas aquellas percepciones hasta donde pueden llegar los irracionales; desde aquí fui subiendo todavía a la facultad o potencia intelectual, a la cual se presenta lo que han suministrado los sentidos corporales para que haga juicio de ello. Ésta, hallándose también mudable en mí, se levantó algo más para entender del modo que le es propio, apartó su pensamiento del modo con que acostumbra entender las demás cosas, desviándose de la multitud de fantasmas que se le oponían y estorbaban para llegar a saber qué luz era la que la alumbraba, cuando con toda certeza, y sin quedarle la menor duda, decía y vociferaba que el bien inmutable se debe anteponer a todo lo mudable. (...) Llegó hasta lo que por sí mismo tiene ser, pero tan repentina y pasajera, como lo que se ve en un solo abrir y cerrar de ojos. Entonces por medio de las cosas visibles que Vos habéis creado, vi con mi entendimiento vuestras perfecciones invisibles, pero no pude fijar en ellas mi atención, antes bien, deslumbrada la flaqueza de mi vista, y vuelto a mis acostumbrados modos de conocer y pensar, no llevaba conmigo sino la memoria, enamorada de lo que había descubierto y deseosa de aquel manjar delicioso cuya fragancia había percibido, pero que todavía no podía poseerlo ni gustarlo.

San Agustín, *Confesiones*

En su itinerario filosófico en torno a la cuestión del sujeto, Nancy (2014), se detiene en San Agustín, quien formula las bases del dogma central del cristianismo, esto es, el dogma

de la encarnación, donde Cristo se revela como “una sola naturaleza en dos hipóstasis [o bien, como] uno en dos sujetos, o dos sujetos en un sujeto” (2014: 33), es decir, como una combinación o síntesis de lo divino y lo humano, que es lo que los cristianos llaman el *misterio*. Según Nancy, Agustín plantea que el alma se distingue del cuerpo por un motivo ontológico: el alma, es el lugar de la verdadera presencia, *sin distancia ni movimiento*, por la absoluta intimidad que comporta lo interior, en cuyo pliegue el sujeto descubre la intimidad divina en sí. En su análisis de algunos pasajes de *La ciudad de Dios* correspondientes a la descripción del acto sexual, Foucault (1999) plantea que, más relevante que la representación de este como un acto horripilante, epiléptico, espasmódico, en el que, en definitiva, se pierde todo control sobre sí mismo, es que Agustín da lugar a la posibilidad de las relaciones sexuales en el paraíso. Antes de la caída, el cuerpo no conocía la enfermedad y la muerte, como tampoco la excitación involuntaria, de modo que sus órganos obedecían perfectamente al alma y la voluntad, o dicho de otro modo, el sexo de Adán era “como una mano que sembraba tranquilamente las semillas” (Foucault, 1999: 232)³.

Para Agamben (2011), la experiencia de la desnudez en la cultura occidental es inseparable de una signatura teológica, cuyos alcances debemos a San Agustín, en cuya obra se sostiene que la humanidad accede a la experiencia de la desnudez y la vergüenza a causa del pecado original que despoja a los primeros humanos y a toda su descendencia del vestido de gracia, *indumentum gratiae*, que se adhería a sus cuerpos como un hábito glorioso. Basándose en estas consideraciones metafísicas del sujeto, Agamben (2011) afirma que no existe teología de la desnudez, sino que solo una teología del cuerpo vestido: como el vestido de gracia fue agregado al cuerpo por Dios y como tal puede ser despojado por este, desde una perspectiva teológica, la adhesión de dichos vestidos, ya desde el origen, constituyen la naturaleza humana como corporeidad desnuda, en ausencia de vestidos, que aguarda a ser recubierta por el hábito de gloria. Por su parte, Foucault (1999) destaca las palabras de San Agustín en *La ciudad de Dios*, donde señala que la erección involuntaria es la marca

³ Según Foucault, en *Las confesiones de la carne* (2019), Agustín describe el paroxismo sexual a partir de tres puntos esenciales: (1) la sacudida física del cuerpo que no se puede controlar; (2) estremecimiento del alma arrastrada por el placer; y (3) eclipse final del pensamiento que lo acerca a la muerte. Asimismo, solo dos serían las fórmulas en que sería posible, según Agustín, imaginar una sexualidad paradisiaca: los humanos, en el momento necesario y al arbitrio de su voluntad y la justa prudencia, hacen surgir la libido que los inclina a la relación sexual, o bien, en ausencia total de libido hacen que los órganos de la generación, como cualquier otro órgano del cuerpo, obedezca sin dificultades las órdenes de la voluntad.

hereditaria del pecado original: los primeros humanos, al sustraerse de la voluntad divina para adquirir una voluntad autónoma, condenan a su descendencia a perder el soporte ontológico de su voluntad, por lo que el célebre gesto de vergüenza de Adán, donde este cubre su sexo, debe explicarse, no como resultado de la mera exhibición del mismo, sino que debido a que este órgano se excita sin su consentimiento. Con San Agustín el sexo masculino es concebido como la imagen del hombre rebelado contra Dios, y la autonomía de su sexo, tanto en lo que respecta a su erección como a su impotencia, es el castigo de su arrogancia que habrá de portar su herencia hasta el fin de los tiempos (Foucault, 1999).

Sloterdijk (2015) también se detiene en este punto para señalar que la doctrina clásica del pecado original, formulada por Agustín, tiene por objeto la reavivación del pecado original en el individuo, de tal modo que este pueda ser atribuido a la acción individual, bajo la consigna *non posso non peccare*, que encuentra en el proceso de la reproducción su punto de apoyo ineludible, en tanto que el acto sexual no puede ser llevado a cabo sin *superbia*: “El punto álgido sexual es la huella de la soberbia demoníaca, en tanto la criatura se aparta de su origen para colocarse ella en primer lugar. Si los seres humanos se hubieran mantenido capaces de reproducirse sin gozar de su alboroto sensual, habrían quedado más cerca de la bienaventuranza. (...) En tanto que lleva a cabo el giro hacia la preeminencia del yo, la voluptuosidad sensual se hace indigna de la eternidad” (Sloterdijk, 2015: 14-15). Estas aseveraciones evidencian que el centro de las preocupaciones cristianas no radica ni en la naturaleza de las relaciones que se sostienen con los otros, ni tampoco en el individuo inscrito en un orden genealógico, sino que, más bien, en el problema de la relación de uno consigo mismo. El *Pregón pascual* se pregunta “¿De qué nos serviría haber nacido si no hubiéramos sido rescatados?”, porque, como afirma Sloterdijk (2015), la doctrina originaria del cristianismo, a través de la figura de Jesús, extiende una concepción supraterránea del padre que desterritorializa el patriarcado clásico para que, donde había generación y procreación, transmisión padre-hijo y reproducción física, haya sucesión imitativa, bautismos y llamados, enseñanzas y conversiones; de modo que el sujeto es confrontado con la necesidad de intercambiar su yo y la posesión terrenal inscrita en las leyes de la herencia, por una pasión metafísica y un sí mismo trascendente⁴.

⁴ Sloterdijk (2015) se basa en abundantes referencias bíblicas que demuestran el carácter antipatriarcal de la doctrina originaria del cristianismo, de las cuales es de destacar el Evangelio de Mateo donde se lee: “Quien quiere más a su padre que a mí no es digno de mí; y quien quiere más a su hijo que a mí no es digno de mí” (cit.

Para San Agustín, el acontecimiento del pecado original, “que es un pecado de voluntad” (Agamben, 2011: 98), modifica el estatuto de la sexualidad paradisiaca y hace que, en lo sucesivo, el hombre se constituya como soporte de la actualidad de dicho pecado, en lo que Foucault, en *Las confesiones de la carne* (2019), llama la *libidinización del acto sexual*: la libido es *sui juris*, obra por derecho propio debido a que pertenece al ámbito de la *carne*, la cual determina un dominio sobre el alma, y se manifiesta en la forma del estigma de lo involuntario, en la forma de aquello que desbarata las intenciones del sujeto, en el sentido de que este, por más que se proponga obrar de acuerdo con la ley de Dios, es imposible que el acto sexual se produzca sin esos estremecimientos de los que uno no es amo y que señalan, precisamente, la presencia de la libido. Libido es el término técnico con que San Agustín designa la excitación incontrolable de los órganos sexuales como consecuencia del pecado, a la vez que una experiencia que constituye un lazo transhistórico que liga la falta original con la actualidad del pecado de todos los hombres (Foucault, 2019), de tal modo que “todo lo originado estaría ‘de algún modo’ contenido en el ‘origen’ y representaría solo su desarrollo temporal o fenoménico. Todos los individuos que viven posteriormente estarían, pues, co-presentes en la ‘semilla de Adán’” (Sloterdijk, 2015: 14).

Lo singular de estos planteamientos, es que San Agustín sitúa en el alma misma el principio de la concupiscencia y el punto de partida de la involuntariedad que padece el sujeto, por lo que se trata de una deficiencia intrínseca que acompaña el acto sexual, ya que todos han sido concebidos por obra de una voluntad concupiscente, siendo esta la forma de la voluntad, o bien, en definitiva, la autonomía de la concupiscencia es la ley del sujeto y la impotencia del sujeto es la ley de la concupiscencia (Foucault, 2019). Ahora bien, la libidinización del acto sexual no puede traducirse en una prohibición total de este, en tanto que la actividad procreativa es necesaria y deseable para asegurar la pervivencia de la comunidad. Como destaca Foucault (2019), San Agustín plantea que el uso de la sexualidad si es buena y correcta, es decir, medida y reducida por la templanza a su satisfacción natural, no es en sí misma libido: la templanza no implica deshacerse del cuerpo, sino que el

en Sloterdijk, 2015: 197); o “Y no debéis de llamar padre a nadie en la tierra, pues uno es vuestro padre, el que está en el cielo” (cit. en 2015: 204). Sin embargo, el mismo Sloterdijk reconoce en este texto que a la doctrina originaria del cristianismo, donde queda de manifiesto una animadversión por la familia y los patriarcas, le sucede toda una reorientación eclesiástico-obispa que prontamente re-genealogiza, re-familiariza, re-paternaliza la doctrina y la vida comunitaria, en todo un sistema de escalonamientos de corderos y pastores.

movimiento del *logos* incorruptible en el cuerpo mismo que, por una parte, *redirige* el placer para situarlo en la órbita de la castidad, o bien, en su defecto, en la órbita de la sexualidad matrimonial y reproductiva; y, por otra parte, es un movimiento que nos lleva hasta la otra vida, la vida angélica, y donde la carne íntegramente purificada ya no conoce la diferencia de los sexos.

Asimismo, el pueblo cristiano es concebido por San Agustín como un pueblo de hombres que han renunciado a las pasiones afeminadas para arrojarse al fervor ascético que los viriliza en el ejercicio de descifrarse a sí mismos: de ahí que, según Sloterdijk, el sentido de la virtud viril de la templanza en la antigüedad clásica va a adquirir continuidad, novecientos años después de Heráclito con su *ethos anthropo daimon*, en las intervenciones de San Agustín en *De la religión verdadera*, donde “exhorta a los cristianos a hacerse ‘hombres’, subyugando en sí mismos a la mujer que llevan dentro, las ‘fantasmagorías y molestias de la concupiscencia’, una tarea que [al igual que entre los griegos] se plantea de forma análoga a las propias mujeres, ya que estas deben ser, ‘en Cristo’ igualmente lo bastantes *hombres* como para someter en sí mismas los deseos femeninos” (Sloterdijk, 2003: 223). Como hemos visto en el apartado anterior, la *ascesis filosófica* persigue el triunfo definitivo de la voluntad sobre el cuerpo atraído por la fuerza de la verdad, en un mundo percibido y experimentado como prueba. Esto explica el motivo por el que en la cultura grecolatina la relación entre el maestro y el discípulo no está condicionada por la obediencia absoluta e incondicional de este último por el primero, ni tampoco se contempla la necesidad de que el discípulo manifieste la verdad de sí al maestro; y, de hecho, se trata de una relación de carácter utilitaria y provisoria, donde el rol del discípulo queda restringido al aprendizaje del silencio, mientras el maestro, por su parte, se limita a poner a disposición de su discípulo los discursos verdad o *logoi*.

Foucault explica la ausencia de estos elementos del siguiente modo:

El poder en las ciudades griegas y en el imperio romano no necesitaba conocer a cada uno de los individuos, no necesitaba constituir en torno a ellos un pequeño núcleo de verdad que la declaración (*aveu*) debía sacar a la luz y que la escucha atenta del pastor debía recoger y juzgar. El poder feudal tampoco necesitaba esta economía individualizante del poder. La monarquía absoluta y su aparato administrativo todavía no sentían esta necesidad. El poder se ejercía, bien sobre toda la ciudad, bien sobre los grupos, sobre los territorios o sobre categorías de individuos. En estas sociedades existían grupos y estatutos; todavía no se había llegado a una sociedad individualista (Foucault, 1999: 125).

De esta cita se infiere que no será sino hasta el desarrollo de las instituciones disciplinarias y la conversión del hombre en un objeto positivo de estudio, que el proyecto de la pastoral cristiana encontrará el sustrato necesario para desarrollar todas sus potencialidades⁵. El último Foucault insiste en el concepto de la pastoral, un modelo político planteado originalmente por Platón y que es reformulado por el cristianismo, el cual inventa este nuevo tipo de poder, completamente diferente al expuesto en el diagrama griego, y que este autor llama *poder pastoral*; esto es, un poder de carácter individualizante y oblativo, centrado en el detalle, en el cuidado cotidiano, y donde una multiplicidad concebida como rebaño se pone a disposición del pastor, quien cuenta con la autoridad moral para obligar a los integrantes del rebaño a que hagan los sacrificios que sean necesarios para alcanzar su propia salvación, la cual, a su vez, solo se consigue aceptando su autoridad, mediante una renuncia a sí mismo (Foucault, 1999)⁶. No es casualidad, según Haudricourt (2017), que en el relato bíblico Caín fuera un agricultor y Abel un pastor: a través del conflicto entre dichos personajes bíblicos se contraponen el tratamiento hortícola de los hombres, fundado en la espera, y el tratamiento pastoral de los hombres, fundado en la acción directa sobre los mismos.

Como destaca Deleuze (2015), solo los griegos pueden hablar del cuerpo y del uso de los placeres, mientras que los cristianos formulan la cuestión de la carne como *locus* del placer y el deseo. En el prólogo que dedica Edgardo Castro a la publicación de *Las confesiones de la carne* (2019), define el concepto carne como la experiencia cristiana de las relaciones entre el cuerpo, el deseo, la concupiscencia y la libido; pero, para ser más precisos, habría que decir que “la carne es la subjetividad propia del cuerpo, la carne cristiana es la sexualidad tomada en el interior de esta subjetividad, de esta sujeción (*assujettissement*) del individuo por sí mismo” (Foucault, 1999: 143). En palabras de Agamben (2003), la carne es

⁵ Al respecto, Deleuze afirma: “Habrá que esperar al poder disciplinario de las sociedades laicas para que tomen de la Iglesia pastoral este proyecto diabólico: individualizar a los ciudadanos. En ese momento uno de los aspectos del poder pastoral se convertirá. en asunto del poder de Estado. El poder del Estado se propondrá individualizar a sus ciudadanos. ¿Bajo qué forma? Bajo la forma de las disciplinas. Las disciplinas deben apuntar al detalle” (Deleuze, 2017a: 90).

⁶ En *Sujeto y poder* (1988), Foucault sintetiza las cualidades del poder pastoral del siguiente modo: esta “1) es una forma de poder cuyo objetivo último es asegurar la salvación individual en el otro mundo. (2) El poder pastoral no es meramente una forma de poder que ordena; también debe estar preparado a sacrificarse por la vida y la salvación del rebaño. En ello se distingue del poder soberano, el cual exige el sacrificio de sus súbditos para salvar el trono. 3) Es una forma de poder que no sólo se preocupa por toda la comunidad, sino por cada individuo particular, durante toda su vida. 4) Finalmente, esta forma de poder no puede ejercerse sin conocer el pensamiento interior de la gente, sin explorar sus almas, sin hacerlos revelar sus secretos más íntimos. Ello implica el conocimiento de la conciencia y la habilidad de guiarla.” (Foucault, 1988: 8-9).

el hacerse visible de la desnudez del hombre, la corrupción, la putrefacción que se rebela en contra del espíritu y la voluntad a la manera de una escisión irremediable. De estos postulados se desprende lo que Foucault (2003) llama una *ética de la carne*, orientada a introducir una disociación entre la atracción ejercida por el placer y la fuerza del deseo que lleva a él, que produce, por un lado, una desvalorización moral y teórica del placer, que se traduce en la dificultad de otorgarle un rol en su concepción de la sexualidad y, por otro, una problematización del deseo, en cuanto señal de la naturaleza caída del ser humano.

En la *ascesis cristiana* la cuestión de fondo no es el gobierno de sí mismo, sino que el acceso al bien supremo que es la contemplación de Dios, por lo que la vida y el pensamiento de los monjes en particular y de los penitentes en general, debe girar alrededor de este único punto, que los confronta con la obligación de procurar ser lo suficientemente puros para ver a Dios *cara a cara* y recibir de él su luz (Foucault, 2016a). Pero ¿qué significa contemplar el rostro de Dios y cómo conseguir un rostro digno de tal contemplación? Según Altuna (2010), el cristianismo es un caso particular dentro de los monoteísmos al presentar una figura divina encarnada, hecha mortal, hombre, y un relato bíblico que discurre en torno a un proceso de develamiento del rostro de Dios a través de un rostro humano. Para Deleuze y Guattari (2002) el rostro es Cristo, Cristo inventa el rostro o lo que estos autores llaman la *máquina de rostridad*, la cual hace pasar el cuerpo, lo descodificado, por un agujero negro que lo rostrifica, lo sobrecodifica, constituyendo el cuerpo como un epifenómeno del rostro, que es ya en sí mismo todo un cuerpo al que se aferran todos los signos. A partir del cristianismo, las formaciones sociales adoptarán el imperativo de producir el rostro, de rostrificar a cada individuo, ya que este proporciona la sustancia necesaria para la formación del sujeto, el agujero por medio del cual la subjetividad se labra y manifiesta.

Cirlot (2010), en su estudio comparativo de las experiencias visionarias, afirma que hay una larga tradición cristiana que distingue entre los sentidos corporales y los sentidos espirituales, que contrapone la visión que desata las pasiones del alma y la que conduce a la quietud interior, siendo esta última una forma superior de visión, que no pertenece a este mundo y que es caracterizada por los padres de la iglesia como una visión ausente de imágenes, y de la cual goza el *beatus*, “término técnico que aludía a quien había recibido la gracia de Dios y disfrutaba de la visión beatífica” (Cirlot, 2010: 20). En la tradición monoteísta Dios tiene atributos antropomórficos, como voz, manos y espalda, pero no puede

ser mirado de frente, ya que este irradia una energía y un resplandor insostenibles para los ojos corporales, lo cual quedaría de manifiesto, según recuerda Altuna (2010), en el Éxodo cuando Dios, Yahvé, manifiesta su presencia ante Moisés en el monte Sinaí envolviéndose en nubes, y afirmando: “Tú no puedes ver mi cara, porque el hombre no puede verme y vivir” (cit. en Altuna: 2010: 218). De modo que la contemplación de Dios tiene por condición una postergación de los órganos sensoriales en favor de una visión interior o beatífica, a la cual solo puede acceder quien se ha labrado una subjetividad o, en los términos expuestos en el párrafo anterior, quien se ha hecho un rostro, es decir, quien ha hecho pasar su carne a través del agujero negro de la subjetividad.

La ascesis cristiana sitúa al ser frente al horizonte de la contemplación divina, frente al imperativo de constituir un rostro, que es, en definitiva, la consecución de la unicidad de su esencia, lo cual implica un cuidado continuo del presente, porque el penitente debe descifrarse a la manera de un libro y descubrir lo que está oculto en el interior de sí mismo, debe controlar y evaluar sin cesar sus pensamientos para verificar si estos son puros o portadores de tentaciones y no comprometer su voluntad en el movimiento que va del cuerpo al alma y del alma al cuerpo (Foucault, 2016a). El ideal griego de la quietud como atributo de la perfección es adoptada por el cristianismo a través de la práctica de la castidad, en tanto que inmovilidad de la mirada del alma hasta la contemplación de Dios, pero a la cual nunca se puede acceder sin un conocimiento de nosotros mismos que nos permita reconocer nuestras impurezas; pero también, muy especialmente, a través de la práctica continua de una *hermenéutica de sí* que convierte la psique, a base de un escrutinio incesante, en un campo de entrenamientos. Foucault (1999) analiza los textos de Casiano, quien repara en la extrema dificultad de que el pensamiento se encamine hacia este único fin que es la contemplación de Dios, ya que el alma se encuentra en un estado de movilidad constante, presa perpetua y extrema de la movilidad de los pensamientos que distraen al individuo respecto de este único fin. En definitiva, la práctica continua e indefinida de la hermenéutica de sí a lo largo de la vida obedece al objetivo de “intentar inmovilizar la conciencia, intentar eliminar los movimientos del espíritu que nos apartan de Dios” (Foucault, 1999: 471).

La religión cristiana impone a quienes la practican un conjunto de obligaciones de verdad: “requiere que cada uno sepa quién es, es decir, que se aplique en descubrir lo que pasa en él, reconozca sus faltas, admita sus tentaciones, localice sus deseos; a continuación

ha de revelar esas cosas, bien sea a Dios o a otros miembros de la comunidad, dando así testimonio, públicamente o de manera privada, contra sí mismo” (Foucault, 1999: 465). Esta obligación de manifestar la verdad respecto de sí, se da en el contexto del rito penitencial, que es preciso no comprender solo como un acto, sino que también, como un estatus general de la existencia, el estatus de penitente que, en un esfuerzo individual de ascenso, le permite recobrar el estado de pureza conferido durante el bautismo. En *Las técnicas de sí* (1999), *El origen de la hermenéutica de sí* (2016a) y *Obrar mal, decir la verdad* (2016b), Foucault afirma que en el cristianismo primitivo la obligación de verdad con respecto a sí mismo adopta dos formas principales que, a largo plazo, allanan el camino para el desarrollo de la hermenéutica de sí, indispensable en el destino político del proyecto de la pastoral cristiana: la *exagoreusis* y la *exomologesis*.

Estos dos conceptos son formulados por los padres griegos y reformulados por los padres de la iglesia cristiana como prácticas que posibilitan la conversión, *metanoia*, del individuo al cristianismo, y que tienen en común confrontar al sujeto con el deber de renunciar a su voluntad y a sí mismos. La *exagoreusis* es la verbalización analítica y continua de los pensamientos, que le permite al sujeto discernir lo que es bueno o malo en el pensamiento, y que es impuesta a los monjes como una actividad permanente y tan contemporánea como sea posible al fluir de sus pensamientos, y que tiene por objetivo extraer desde la profundidad del pensamiento los secretos ocultos a fin de conducir el alma desde reino de Satanás a la ley de Dios. Esta práctica devela una preocupación por los movimientos imperceptibles del pensamiento, así como en la calidad y naturaleza de los mismos, de tal manera de permitirle al sujeto determinar si estos lo conducen o no a Dios. Esta práctica, pionera en considerar el pensamiento como un campo de análisis, se justifica en la consideración de que es posible que nuestros pensamientos se encuentren habitados por el diablo, y ya que estos pueden modificarse secretamente o disfrazar su sustancia por la presencia de este *otro*, es decir, del demonio, es preciso desarrollar un trabajo perpetuo de interpretación y de verbalización que permita seleccionarlos.

Por su parte, los padres griegos llaman *exomologesis* al reconocimiento de un hecho, concepto que, en el contexto del rito de la penitencia cristiano, es empleado para designar el episodio final de dicho procedimiento, en el cual se da lugar a una revelación de sí mismo, en un acto que combina, mediante expresiones dramáticas y simbólicas, el castigo de sí y la

expresión voluntaria de sí. Se trata de poner la carne que ha cometido el pecado bajo la mirada de todos, mostrarse como alguien que ha optado por el camino de la impureza; en una acción que, paradójicamente, recupera la pureza del bautismo, porque en este acto dramático la persona expresa su voluntad de liberarse de este mundo, de deshacerse de su carne y acceder a una nueva vida espiritual. En este sentido, esta práctica no tiene por objeto labrar una identidad, sino que, al contrario, expone una ruptura violenta consigo mismo: *ego non sum ego*, yo no soy yo. Para justificar tal ejercicio, tal destrucción de sí, los padres cristianos recurren al modelo del martirio, es decir, de aquel que prefiere afrontar la muerte que renunciar a su fe: el individuo debe mostrarse, a la manera del mártir, capaz de renunciar a la vida, capaz de establecer una ruptura consigo mismo.

Estas prácticas penitenciales del cristianismo primitivo constituyen la matriz de lo que más tarde será el rito de la confesión, que, tomada de forma independiente a las prácticas antes referidas, Foucault (2007a) define a partir de cuatro aspectos: (1) la confesión es un ritual de discurso en que el sujeto que habla coincide con el sujeto del enunciado; (2) que se despliega en una relación de poder, donde el confesor la impone, la aprecia e interviene para juzgar, castigar, perdonar, consolar; (3) donde la verdad se autentifica gracias al obstáculo y las resistencias que quien se confiesa ha tenido que vencer para formular su confesión; y (4) donde la sola enunciación de la confesión produce en el que la articula modificaciones intrínsecas, en el sentido de que lo torna inocente, lo redime, lo purifica, lo descarga de sus faltas, lo libera o le promete la salvación. Para Foucault (2018; 2016a; 1999) es con San Agustín con quien se da inicio al régimen inédito de la pastoral, en cuyo marco se desarrolla un *arte de hablar* que tiene, básicamente, dos dimensiones: por un lado, el arte de hablar del maestro, ajustada a una verdad provista por una escritura sagrada y abocada a la enseñanza de dicha verdad en una actividad de parénesis, de dirección de conciencia, de penitencia y confesión; y, por otra, un arte de hablar que debe desplegar el dirigido, el cual tiene que decir también una verdad, pero la verdad de sí mismo en un acto considerado como indispensable para su salvación y que es un signo de su obediencia absoluta, debiendo, en este sentido, sostener una doble relación hermenéutica, tanto ante su maestro como ante sí mismo.

En su investigación, Foucault constata que estas prácticas constituyen dos innovaciones capitales, introducidas por la pastoral cristiana, en el proceso histórico de constitución de la subjetividad en occidente. Pero el punto que debemos retener en lo relativo

a estas prácticas penitenciales, es que estas confrontan al individuo con la siguiente fórmula: “llegarás a ser el sujeto de la manifestación de la verdad, cuando y solo cuando desaparezcas o te destruyas en cuanto cuerpo real o en cuanto existencia real (...) [, o bien,] a condición de renunciar a ser el sujeto de tu propia voluntad por la obediencia a los otros o la puesta en escena simbólica de tu propia muerte” (Foucault, 2016a: 91-92). Estas prácticas penitenciales se encuentran basadas en el principio de que la humanidad, dada la magnitud de la ofensa del pecado original, queda en deuda con Dios, siendo Cristo, que es Dios en la tierra, quien salda dicha deuda mediante su sacrificio, consiguiendo la redención de la humanidad; por lo que el sacrificio y la negación de sí que impone el cristianismo a cada uno de sus fieles, y cuya mejor expresión es la existencia monacal, constituye la modalidad mediante la que estos saldan la deuda que han contraído en el momento de su propia concepción concupiscente.

Nietzsche, en su *Genealogía de la moral* (2000), repara en este punto cuando afirma que las nociones de carne, culpa y pecado encuentran su origen en la primigenia relación entre comprador y vendedor, entre acreedor y deudor. En este tropo se encontraría cifrado el modo en que las comunidades producen una tradición en la transferencia y repetición de los condicionamientos simbólicos, en el sentido de que la subsistencia del linaje, de la relación genealógica entre ascendientes y descendientes, requiere que la generación que vive en cada momento reconozca los sacrificios y logros de sus antepasados, es decir, que reconozcan la deuda que han contraído con estos y que deben reembolsar a través de sacrificios y logros propios; pero, dado que esos antepasados siguen existiendo como poderosos espíritus en la memoria, nunca se da lo suficiente para restituir sus infinitos sacrificios y la deuda que vincula a cada generación con sus antepasados se torna infinita. Para Nietzsche (2000) la jugada maestra del cristianismo⁷, es proveernos la imagen de Dios inmolándose para redimir a los hombres, en proveernos la imagen absurda del acreedor inmolándose por su deudor, por amor, por amor a su deudor.

El cristianismo reinterpreta, codifica, la violencia y el dolor inherente a la vida como deuda con Dios – “el dolor deja de ser el simple *hecho* del dolor para convertirse en un *derecho* del acreedor o en un *deber* del deudor” (Pardo, 2011: 252)- orillando a los individuos

⁷ Según Sloterdijk, cuando Nietzsche habla del cristianismo, no lo hace solo pensando en la religión homónima, sino que en “un determinado hábito de cuño metafísico-religioso, a una posición respecto al mundo definida en términos ascéticos (una ascesis de penitencia y renuncia), a una forma desgraciada de aplazamiento de la vida de orientación hacia el más allá y de desavenencia con los hechos seculares” (Sloterdijk, 2013: 52).

a volcar una violencia sobre sí mismo, labrando en ellos una suerte de *locura de la voluntad*, esto es, voluntad de pensarse castigados, voluntad de pensarse culpables hasta la inexpiabilidad, y, por otra parte, voluntad de erigir un ideal, el ideal de Dios, a fin de estar seguros de su indignidad absoluta. Desde este momento, cuando en el cristianismo el modelo acreedor-deudor se convierte en instrumento de tortura, el hombre se *enferma de mala conciencia*, es decir, de la libertad que ha sido hecha latente por obra de la violencia vuelta sobre sí. Según Butler (2001; 2009), el origen de la mala conciencia, del *narcisismo negativo cristiano*, proviene de la instalación en el hombre de un circuito tautológico que explota los mismos impulsos de violencia y crueldad en el individuo que procura doblegar, esto es, hallar goce en el acto de perseguirse a uno mismo, la internalización del castigo, donde el yo perseguido no existe fuera de la órbita de esta persecución, y donde el castigo es el asiento de la libertad y el placer de la voluntad es la actividad que la fabrica.

Siguiendo las ya célebres disquisiciones de Nietzsche en torno a la ascesis cristiana de penitencia y renuncia, Foucault llega a identificar una inversión de la jerarquía de los ideales ascéticos grecolatinos en la importancia que esta, de inspiración platónica, atribuye a la máxima délfica del conocimiento de sí mismo, *gnoti seauton*, por sobre la inquietud de sí, *epimelei heautou*. En sus últimas conferencias relativas a las técnicas de sí y la hermenéutica del sujeto, Foucault identifica en la historia del pensamiento un eclipsamiento de la inquietud de sí por obra de la moral cristiana, en provecho de la cuestión de conocerse a sí mismo, en tanto que recurso indispensable para la renuncia de sí, bajo la consideración de que el sí mismo es una instancia que se puede, que debe ser rechazada, o, en los términos antes expuestos, ofrecida en sacrificio para la restitución de la deuda infinita contraída con nuestro advenimiento concupiscente al mundo, por el pecado de voluntad que vincula transhistóricamente a todos los individuos. La forma platónica de la inquietud de sí, que plantea la cuestión del autoconocimiento como la condición espiritual para tener acceso a la verdad, continúa con San Agustín, quien nos insta a dirigir nuestra mirada hacia lo bajo, hacia lo inferior en nosotros mismos, a fin de descifrar en nuestra alma, mediante una perpetua e indefinida hermenéutica de sí, aquello que proviene de la libido (Foucault, 1999).

Nancy (2014) también reconoce en San Agustín la actualización del imperativo platónico del autoconocimiento, a través de la fórmula *cognoce te ipsam*, donde la sola enunciación del sí mismo, *ipsam*, es suficiente para conocerse, para tener acceso a la

verdadera presencia del alma en la que el yo, el *ego*, reconoce su propiedad más propia, esto es, su singularidad, su puntualidad enunciativa y receptora. *Cognoce te ipsam* es, asimismo, la fórmula de una interpelación (de un *juicio de Dios*, dirían Deleuze y Guattari) de un *tú* enunciado por Dios, cuyo llamado condiciona la posibilidad de devenir yo, *ego*, a partir de lo cual Nancy sitúa el origen de las *Confesiones* de San Agustín en el espaciamento producido entre la interpelación de Dios, que radica en una intimidad más íntima que el yo mismo, y el yo que responde a esta. El espaciamento entre el *tú* y el yo de la interpelación divina en sí mismo, es el locus de la trascendencia platónica-cristiana referida por Sloterdijk (2013) mediante la máxima *estar consigo mismo, trascendiéndose a sí mismo*, extraída desde el texto *De la religión verdadera*, donde Agustín clama por la necesidad de no ir hacia fuera, de retornar a sí mismo, porque la verdad habita en el hombre interior, en el alma que nos trasciende. La reformulación de la inquietud de sí platónica por parte de San Agustín es descrita por este último autor del siguiente modo:

Lo que en Platón había sido simplemente la fijación fáctica de los encadenados en la caverna a los juegos de sombras del muro de la cueva -dicho de una forma natural: la primacía inevitable, entre los hijos del mundo, de una percepción orientada hacia lo sensorial sobre un conocimiento producto de la reflexión- será explicado por Agustín ni más ni menos que como una secuela del pecado original, una repetición de la primera ‘perversión’, en virtud de la cual la criatura se habría apartado de su Creador, prefiriéndose a sí misma antes que a su origen (Sloterdijk, 2013: 392).

De modo que, el cristianismo posibilita la emergencia teórica y práctica de un nuevo tipo de subjetividad, plenamente individualizada o rostrificada, por esta actividad hermenéutica y sacrificial, que Foucault (2016a) llama *sujeto gnoseológico*, en el sentido de que se trata de un individuo que ha convertido el contenido y el movimiento de sus pensamientos en un objeto de infinitos análisis. Siguiendo los esfuerzos de Nietzsche orientados a “liberar el concepto de ascesis del sombrío espectáculo de la ascesis penitencial del cristianismo” (Sloterdijk, 2013: 254), es que Foucault llega a afirmar que el gran problema de la cultura occidental será resolver la profunda contradicción introducida por el cristianismo, a saber, liberar la *consciencia* de la *mala consciencia* que el cristianismo ha introducido en los individuos, o, en otras palabras, “constituir el fundamento de la subjetividad en cuanto raíz de un sí mismo positivo” (Foucault, 2016a: 93), y que, de hecho, será la gran meta de las ciencias humanas que intentarán desplazar el sacrificio de sí en provecho de la figura positiva del hombre. Para emplear las elocuentes palabras de Argullo (1991), Foucault señala en este punto el escollo que supone para la modernidad la *voluntad*

espectral de la cultura occidental que le hace “preferir los espectros a los hombres (...), los entes dudosos, cuando no manifiestamente muertos, a las criaturas pobres más realmente vivas” (Argullol, 1991: 17).

Al inicio de *La hermenéutica del sujeto* (2018), Foucault distingue entre espiritualidad y filosofía: mientras la primera comporta las búsquedas y prácticas por las cuales el individuo efectúa las transformaciones, las purificaciones, las conversiones necesarias para tener acceso a la verdad; la filosofía, es la forma de un pensamiento que se interroga sobre lo que hace que haya y pueda haber verdad y falsedad, acerca de lo que permite al sujeto tener acceso a la verdad. Estos son dos problemas nunca se separaron hasta el desarrollo de lo que Foucault llama el “momento cartesiano” (2018: 30), concepto con que designa la admisión, en la edad moderna de la historia de la verdad, de que el acceso a esta última es el conocimiento y nada más que el conocimiento, al momento donde se admitió la irrelevancia de la espiritualidad en lo que corresponde al problema del acceso a la verdad, aparejado al reconocimiento de la capacidad del sujeto, por sí mismo y por sus meros actos de conocimiento, esto es, sin operar ninguna transformación sobre sí mismo, de acceder a la verdad⁸. Al respecto, es preciso considerar que Foucault (2018) emplea a Descartes, en la expresión *momento cartesiano*, solo como un punto de referencia de este proceso de liquidación de las condiciones de espiritualidad para el acceso a la verdad, y reconoce ya en la escolástica medieval un esfuerzo por eliminar los condicionamientos espirituales, introducidos por el pensamiento grecolatino y cristiano, para el acceso a esta.

Ahora bien, la relevancia de Descartes en esta discusión estriba en que este consigue, siguiendo la senda trazada por San Agustín, coordinar la búsqueda de un fundamento positivo del conocimiento, sin el requerimiento de espiritualidad, pero en el marco de la doctrina metafísica cristiana. Para Foucault (2018; 2016a) el *gnōti seauton*, puesto en primer plano por el cristianismo, constituye el hilo conductor de un prolongado desplazamiento del pensamiento occidental, que va de Platón a San Agustín, de San Agustín a Descartes, o bien, de la memoria a la meditación y de la meditación al método. Descartes utiliza las técnicas espirituales del cristianismo, para hacer algo radicalmente diferente respecto del propósito trascendente de la negación de sí mismo, esto es, la fundación de un discurso filosófico. En

⁸ Lo cual no implica que la verdad se alcance sin condiciones, sino que se instauran condiciones que no competen a la espiritualidad, a saber, condiciones internas del acto del conocimiento, (como las reglas formales del método científico) y condiciones extrínsecas al conocimiento, de orden cultural o moral (Foucault, 2018).

sus *Meditaciones metafísicas* este desarrolla la técnica de la meditación en el sentido exacto con que hemos definido este término más arriba, esto es, como un juego del pensamiento sobre el sujeto, para buscar una verdad o certeza inexpugnable en el sujeto que sirva como fundamento para el conocimiento que hoy llamaríamos científico u objetivo; e inscrito en la más antigua tradición de la espiritualidad cristiana, va a tropezar con el problema de la ilusión con respecto de sí mismo, que es la idea del *genio maligno*: “cuando pienso que lo que estoy pensado es verdadero ¿no me engaño a mí mismo o no me engaña alguien en mí? (...) ¿Hay alguien -es decir, el demonio- que me sugiere esta idea y me hace pensar que es verdadera o evidente, aunque no sea así?” (Foucault, 2016a: 123).

Para Sloterdijk (2008) Descartes habría hecho de la falta de sentimiento corpóreo un fundamento de la verdad, presuponiendo que el pensamiento no requiere de la escucha del sonido, quedándose absorto en el contenido de este, sin reparar nunca en el sonido de la voz en su pensamiento, o dicho de otra manera, sin reparar en que su *yo-pienso-existo*, en realidad es *yo-escucho-algo-en-mí-hablar-de-mí*. En esta línea, Derrida (2008) destaca la superación cartesiana de la definición del humano como una conjugación de lo animal y lo racional, animal racional, *zoon politikón*, sustrayendo de su *yo soy* todo lo que recuerda a la vida, considerando su propio cuerpo como una máquina o un cadáver, identificado como todo lo que se presenta *distinto de mí*. Descartes, quien según Derrida (2008) hace todo lo posible para no ser un filósofo de los animales, quizás consciente de la fragilidad de sus aseveraciones, sustrae la vida y el cuerpo del pensamiento en busca de una certeza que le diera un acceso puro al *yo soy*: dado que la presencia que se presenta a sí misma en el presente es lo único inseparable a la certeza del *yo soy*, este concibe la vida animal y el cuerpo vivo como una máquina, llegando a hablar del animal-máquina, excluyendo toda la exterioridad sensible del ámbito de la certeza del yo como condición del acceso a la verdad. En tanto que heredero del ideologema del pastor de hombres, para Descartes es imposible concebir el alma y el cuerpo como una unidad, esto es, un alma que no sea como el capitán de un navío y un cuerpo que no sea como la tripulación que aguarda las órdenes de su capitán.

Si estos argumentos apoyan la tesis de que el proyecto filosófico cartesiano se focaliza en la postergación de los sentidos del cuerpo en favor de la certidumbre emanada del *yo soy*, es preciso agregar que, tal como repara Breton, Descartes sí reconoce el valor exclusivo de la visión en la búsqueda del conocimiento verdadero: “no la mirada desnuda, de alguna

manera, en la que se basa la vida cotidiana, pues para Descartes no basta ver, sino más bien esta mirada pareja y crítica que guía el pensamiento racional. (...). Si los sentidos cuentan con poca dignidad científica, solo ver, que cuenta con sólidas reservas, sale indemne del examen” (Breton, 2002: 196). De hecho, su *Dióptrica* contenida en el *Discurso del método*, según sugiere Agamben (2008), es planteada como un intento de comprobar, a través de un experimento, una teoría que concibe todo acto de visión como un juicio intelectual de un sujeto pensante, por lo tanto, no habría la visión concreta de algo, sino que solo un *yo pienso ver, ego cogito me videre*, que sería el verdadero sujeto de la visión. En este sentido, Descartes es uno de los primeros promotores de la emergencia de la modernidad filosófica, cuyo desarrollo va a estar dado, según plantea Preciado (2002), por una asimetría epistemológica entre el tacto y la visión, donde el primero va a ser relegado en provecho del segundo, en virtud de la supuesta relación privilegiada entre el conocimiento y la vista.

En sus *Meditaciones metafísicas*, Descartes afianza un pensamiento de la vida y su finitud constitutiva como lo derivado de lo infinito originario: “el ‘yo pienso’ cartesiano mantiene el primado de lo infinito sobre lo finito. Como dice Descartes en las *Meditaciones*, lo infinito es primero respecto de lo finito. Y lo dice a propósito del cogito y del propio “yo pienso”. La operación del cogito solo es posible sobre un fondo de infinito [donde] lo infinito es primero respecto de lo finito” (Deleuze, 2017a: 229). En este sentido, Descartes es propiamente un pensador adscrito a la episteme clásica, y, sin embargo, el conjunto de los postulados de la metafísica cartesiana constituye una pieza clave de lo que será la episteme moderna. Serrano (2011) respecto de la metafísica cartesiana, ha señalado que este primado de Dios sobre lo finito constituye un mero giro argumental, una estrategia discursiva, un subterfugio útil para posibilitar exactamente lo contrario, esto es, que Dios dependa del hombre, que la infinitud quede relegada al pensamiento desde el cual surge, para que la omnipotencia se aloje en el pensamiento, en el yo, en la subjetividad, revelando el hecho político fundamental de la modernidad: en la modernidad el poder abandonará el lugar de la divinidad trascendente, inaccesible e intocable, para instalarse en el universo inmanente de lo humano y las formas vitales en general, en un movimiento que constituye la expresión paradigmática de la emancipación del poder respecto de cualquier límite.

Preguntándose por la razón por la que el discurso filosófico cartesiano es rápidamente canonizado y goza de gran popularidad entre las clases medias, la burguesía y las elites

ilustradas europeas, e, incluso, sobrevive a la llegada del vitalismo biológico y la obsolescencia del mecanicismo, Federici (2010) plantea que este, al instituir una divisoria ontológica entre el alma y el cuerpo, inaugura una concepción moderna de la subjetividad, la identidad individual, la persona, capaz de interiorizar los mecanismos del poder, posibilitando, de este modo, la relación gubernamental entre el estado y las poblaciones. Al definir al individuo en función de su capacidad de sujetar su cuerpo, de desarrollar mecanismos de autodisciplina, de autocontrol, de autogobierno, el paradigma cartesiano posibilita las relaciones de trabajo de forma voluntaria y el gobierno de la población. En este sentido, la filosofía cartesiana dispersa el poder, pero para que este se pliegue en la persona, adquiriendo colaboración de la misma para sus propios fines. La presuposición del individuo como amo de su cuerpo y de la naturaleza a la vez que esclavo de la misma, constituye un fundamento del capitalismo porque dota la subjetividad, al pensamiento, de un dominio sobre el mundo circundante, situando al sujeto como el centro primordial de todos los poderes sobre el continuum mecánico de la vida. En este sentido, la lectura de Federici constata la hipótesis de Serrano (2011), quien plantea que el cogito cartesiano representa la exaltación de lo que Nietzsche llama *la voluntad de poder*, que sería lo propio de la contingencia histórica que llamamos modernidad, donde la biopolítica emerge como una consecuencia lógica del desarrollo de sociedades subsumidas por este afecto dominante de la voluntad de la voluntad, esto es, de una voluntad que se afecta a sí misma para auto-intensificarse hasta las últimas consecuencias.

En definitiva, en las páginas precedentes me parece haber delineado brevemente el largo proceso, donde el mundo griego de los primeros filósofos se transforma, a través del hilo del *gnōti seauton*, en propiedad de los sabios y sacerdotes cristianos. Las prácticas espirituales cristianas, que pliegan el caos de los acontecimientos en la conciencia del sujeto gnoseológico, desembocan, con Descartes, en la constitución de una subjetividad soberana y garante del conocimiento, que va a centrar su mirada sobre los animales y la naturaleza en general (*res extensa*) subordinándolos a un punto de vista antropocéntrico (*res cogitans*). Serrano (2011), basándose en Blumenberg, considera la capacidad cartesiana para anular el mundo, convirtiéndolo en un fondo maleable a merced del pensamiento racional, como el principio moderno de la omnipotencia, donde “el pensamiento es el poder y la potencia y la extensión mera pasividad inerte frente a la que crece la potencia” (Serrano, 2011: 96). En

esta línea, Derrida (2008) reconoce en Descartes la inauguración de toda una tradición de pensadores en la historia de la filosofía que no han tenido en absoluto en cuenta la posibilidad de que estos puedan mirarlos y dirigirse a ellos desde un origen radicalmente distinto, dando lugar a un hombre, en suma, que esquivo con orgullo la insistente mirada de los animales para apartarse de aquello que estos ojos señalan, a saber, el límite abisal de lo humano, los confines donde la cesura entre la vida cultural del hombre (*bíos*) y las formas de vida *desprovistas* de razón (*zoé*) se difuminan. Es a partir de este proceso que, como señala Giorgi (2014), el animal comienza a constituirse como el *otro* inmediato en la imaginación cultural del humanismo y, más tarde, como un operador en la cesura biopolítica entre clases, razas, géneros, sexualidad, etc., en el sentido de que todo antagonismo social o político comienza a pasar a través del animal en tanto que matriz de alteridad, mecanismo fundacional de clasificación y diferenciación jerárquica y política entre los cuerpos.

2.3. LA FORMA-HOMBRE EN LA *TRIPLE RAÍZ DE LA FINITUD* O SOBRE LA TRANSICIÓN DE LA INMUNOLOGÍA METAFÍSICA A UNA INMUNOLOGÍA GENERAL

Reconforta y tranquiliza pensar que el hombre es sólo 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 forma nueva.

Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*

Basándose en el presupuesto de que el hombre es un compuesto de fuerzas y en los planteamientos de Foucault en *Las palabras y las cosas* (2005) y su método arqueológico-geológico del saber, Gilles Deleuze (2017) propone un modelo de periodización del pensamiento filosófico europeo como la sucesión de tres formas, la forma-Dios, la forma-hombre y la forma superhombre, que abarcan los últimos cuatro siglos y cuyas condiciones de posibilidad están dadas en una *geología del pensamiento* que dará lugar a estas formas como superficies superpuestas, estrato sobre estrato. La primera de estas formas, la forma-Dios, se inscribe en la episteme clásica de los siglos XVI y XVII, donde va a pensarse fundamentalmente a Dios y no al hombre. Esto no quiere decir que en el contexto de la episteme clásica no se haya escrito o hablado del hombre, sino que durante este período se

piensa al hombre bajo la forma Dios, es decir, la finitud de la vida va a pensarse como lo derivado de lo infinito originario, es decir, de la forma-Dios. Según Foucault (2005), la episteme clásica se propone un entrelazamiento de pretensiones definitivas entre las palabras y las cosas que va a dar lugar al desarrollo de un gran relato uniformador que va a pretender integrar en un mismo movimiento, en una misma deriva o ciclo, en una misma caída o ascensión, el destino de la humanidad completa, dando lugar a tres grandes disciplinas generales que buscarán en sus respectivos objetos de estudio aquello que sea elevable al infinito: la Historia Natural, el Análisis de las Riquezas y la Gramática General.

Sin embargo, y esta es la hipótesis que desarrolla Foucault en *Las palabras y las cosas*, durante el siglo XVIII el campo del pensamiento occidental se invierte en lo que Kant denomina *giro copernicano del conocimiento* y “allí donde en otro tiempo había metafísica vemos constituirse una analítica de la finitud y de la existencia humana y, en oposición a ella (pero en una oposición correlativa), una tentación perpetua de constituir una metafísica de la vida, del trabajo y del lenguaje” (Foucault, 1968: 308). Para Deleuze (2017), Kant rechaza el principio de identidad, cuya garantía era la forma-Dios, para hacer del *yo pienso*, de la consciencia de sí que acompaña todas nuestras representaciones, una garantía del principio de identidad, invirtiendo el modelo cartesiano, posibilitando el pasaje de la forma-Dios a la forma-hombre, ya que “la finitud deviene constituyente, es decir fundadora (...) [, o bien, en otras palabras,] el entendimiento finito ya no es más un derivado del entendimiento infinito, sino que es al revés” (Deleuze, 2017a: 229-230). De ahí que al final de su texto, Foucault (2005) sugiera que la episteme moderna pueda pensarse bajo la fórmula nietzscheana *Dios ha muerto*, no porque Dios haya dejado de existir, ni porque el concepto de Dios haya dejado de ser válido o utilizable, ni menos porque en este siglo haya tenido lugar un acontecimiento al que sea atribuible tal expresión. Deleuze (2017) explica que esta famosa expresión es el modo con que Nietzsche dio cuenta de la transformación geológica del pensamiento del *despliegue al pliegue*, cuando durante el curso del siglo XVIII las fuerzas de elevación al infinito son confrontadas o desplazadas por fuerzas de finitud que, en lugar de componer la forma-dios, componen la forma-hombre.

Las palabras y las cosas (2005) discurre en torno a la demostración de que la forma-hombre no podía existir sino hasta el desplazamiento de la metafísica por la red de fuerzas positivas de diferenciación o difracción del lenguaje, del trabajo y de la vida, que no es más

que la promoción de una metafísica hecha a medida de las finitudes humanas: “metafísica de una vida que converge hacia el hombre aun cuando no se detenga en él; metafísica de un trabajo que libera al hombre de tal suerte que él, a su vez, puede librarse del trabajo; metafísica de un lenguaje que el hombre puede apropiarse de nuevo en la conciencia de su propia cultura” (2005: 308-309). La vida, el trabajo, el lenguaje, son las fuerzas que, en una doble operación, destronaron lo infinito y afrontaron y constituyeron una nueva forma de subjetividad, la forma-hombre, no porque el hombre se haga consciente de su finitud a través de ellas, sino porque este se apropia de estas fuerzas, es decir, las hace suyas al descubrirlas como su propia finitud. De modo que no es el hombre mismo la raíz de la finitud, sino que estas fuerzas que encuentra afuera de sí y que se pliegan en él una nueva interioridad, distinta del sí mismo gnómico y del sí mismo gnoseológico. La pregunta que intentaremos responder a lo largo de este apartado es en qué consiste esta nueva forma de la subjetividad, este pliegue del saber que es la forma-hombre y que, según las estimaciones de estos autores, tendría apenas dos siglos de antigüedad y que, indefectiblemente, durante el transcurso del siglo XX ha experimentado nuevas e importantes transformaciones.

La transición del pensamiento clásico al pensamiento moderno es descrita por Foucault a partir de la transformación de las ciencias o saberes generales o universales del siglo XVII, a las ciencias comparadas del siglo XVIII y XIX. Según Deleuze (2017) la constitución de estos saberes positivos sobre el hombre, las llamadas *ciencias humanas* (la biología, la economía política y la filología), dependió de que estas pudieran descubrir sus objetos de estudio mediante una dispersión o diseminación fundamental que las fuerzas de finitud imprimen sobre la vida, el trabajo y el lenguaje. Para Foucault (2005) y Deleuze (2017), el siglo XIX es la época de la forma-hombre porque aquí se consuma la apropiación, por parte de los individuos, de las fuerzas de finitud de la vida, del trabajo y el lenguaje, las cuales formarán en estos una profundidad, un espesor, en torno a esta triple raíz de la finitud que, en cuanto fuerzas de difracción, de divergencia, harán emerger una diferenciación de las ramificaciones de la vida en la biología, una diferenciación de los modos de producción en la economía política y una diferenciación de las familias de lenguas en la filología.

Como apunta Castro (2018), para Foucault el conjunto de discursos que componen aquello que se ha denominado *humanismo*, es en realidad una figura epistemológica formada por las analíticas de la finitud de las ciencias humanas y, en este sentido, el humanismo es

coetáneo de la emergencia de la forma-hombre, ya que la preocupación por lo humano, el discurso humanista, está lejos de ser una constante en las culturas y sociedades del mundo. El humanismo para Foucault es un conjunto de discursos que, cruzándose con la necesidad de constituir al hombre en un objeto positivo de conocimiento, afirman que este debe renunciar a ejercer el poder, en provecho de un conjunto de *soberanías sometidas*, orientadas a permitir a los sujetos pensarse como soberanos en condiciones de completo sometimiento: “el alma (soberana sobre el cuerpo, sometida a Dios), la conciencia (soberana en el orden del juicio, sometida al orden de la verdad), el individuo (soberano titular de sus derechos, sometido a las leyes de la naturaleza o a las reglas de la sociedad), la libertad fundamental (interiormente soberana, exteriormente consentidora y adaptada a su destino)” (Foucault, 1980: 34).

De modo que la forma hombre puede definirse como una oscilación entre un individuo disciplinado, alienado, sojuzgado, que es el resultado de una tecnología usada por la burguesía para construir a un individuo útil en el campo de las fuerzas productivas y políticas, y el individuo filosófico-jurídico del humanismo, que es el instrumento mediante el cual esa misma burguesía reivindicó el poder en su discurso (Foucault, 2007c). La transición de la episteme clásica a la episteme moderna señala el surgimiento de la forma-hombre en tanto que blanco de las ciencias humanas, que buscan integrar en un sistema de gobierno y de sujeción, imponiéndole una relación de utilidad-docilidad, en miras a instrumentalizar su cuerpo y su energía (Foucault, 2002). Esto explica la razón por la que las ciencias humanas son disciplinas tardías: estas nacieron cuando fue necesario producir conocimiento del hombre al servicio del control individualizado de los mismos, pero esto solo fue posible cuando en el umbral de sus posibilidades epistemológicas apareció el hombre como un ser ya constituido, como una entidad objetivable por estos saberes positivos, es decir, como una *población*.

La transición epistemológica hacia las ciencias comparadas, se va a dar, de modo coadyuvante, a un proceso de reconversión de las dinámicas del poder signada por las categorías de *población, economía política y gobierno*: en torno al surgimiento del sujeto-objeto población, va a constituirse un saber que va a girar en torno a la red continua y múltiple de relaciones entre la población, el territorio y la riqueza, que es la economía política, produciéndose un pasaje de un régimen dominado por estructuras de soberanía, a otro

dominado por técnicas de gobierno (Foucault, 2008a). La teoría clásica del derecho de soberanía, esto es, la teoría que confiere al soberano un derecho de vida y muerte sobre sus súbditos, un derecho de *hacer morir y dejar vivir*, en cuanto expresión definitiva de la posesión del derecho y la fuerza de ley; este derecho de soberanía, repito, según Foucault (2001a), entre los siglos XVIII y XIX va a ser *completado* por un nuevo derecho que lo modifica para convertirlo en un nuevo poder exactamente inverso, esto es, un *poder de hacer vivir y dejar morir*, que va a implicar la complementación de las técnicas disciplinarias centradas en el cuerpo, por un nuevo tipo de tecnologías centradas en el hombre en tanto que ser viviente, en tanto que hombre-especie inserto en una población y en un medio determinado.

Esta transformación va a implicar la integración de las técnicas de gobierno de las almas, desarrolladas por las instituciones cristianas, en las estructuras del Estado, el cual se convierte en una matriz de individualización que se extiende por todo el cuerpo social a través de las instituciones disciplinarias, el saber y las prácticas médicas; tal como si los fines que la iglesia cristiana persigue, a saber, la contemplación de Dios y la salvación de las almas, les fuera heredada a estas últimas pero en la forma de un desafío técnico, a saber, el problema de organizar y conferir bienestar y la protección a los cuerpos en tanto que material biológico penetrado integralmente por la enfermedad y la muerte (Foucault, 2001a; 1988). Según Foucault (2008b), las ciencias humanas reinsertaron las técnicas de verbalización del cristianismo, no para posibilitar la renuncia de sí de los penitentes, sino que para constituir la nueva forma de subjetividad que aquí llamamos forma-hombre, y que se caracteriza por su apertura, por su transparencia, mediada por un discurso de sí, que permite la construcción de un saber positivo sobre el mismo, al servicio del gobierno de la población. De modo que las ciencias humanas dan continuidad a la máxima délfica del *gnoti seauton*, mediante la imposición general de una *obligación de verdad*, donde el sujeto, suscrito a las instituciones disciplinarias, debe poder producir y conocer, respecto de sí mismo, su propia verdad.

Para Foucault (2001a), esta transformación de las dinámicas del poder va a implicar una articulación de dos niveles de análisis de los fenómenos vitales. En primer lugar, entre los siglos XVI y XVII, habría emergido un dispositivo disciplinario o una anatomopolítica centrada en el cuerpo o la “memoria corporal” (Lazzarato, 2006: 93), que implicó una proliferación de espacios de encierro capaces de propiciar inspecciones individualizantes

mediante técnicas y sistemas de vigilancia, con las cuales se intentó incrementar la fuerza útil de los cuerpos, mediante ejercicios, entrenamientos, escrituras, pero también encausar las fuerzas intrínsecas y las disposiciones inherentes del individuo hacia el delito y la enfermedad, según el principio de la rehabilitación. A esta preocupación por los fenómenos vitales del cuerpo individualizado, se incorpora en el siglo XVIII una preocupación por el cuerpo múltiple de la *población* que Foucault (2001a) designa con el término *biopolítica*, cuyo campo de intervención va a estar definido por (1) el abordaje de la enfermedad como un fenómeno de población o endemia, en función de una preocupación por la muerte que se desliza a través de la vida y la carcome de modo constante; (2) la introducción de una medicina orientada a la función de la higiene y medicalización pública, y la formulación e instalación de instituciones y sistemas asistenciales para la vejez y la invalidez física; (3) la preocupación por las condiciones de subsistencia del ser humano considerado como especie, como seres vivientes en un medio geográfico, climático, hidrográfico, urbano.

La biopolítica, correspondiente a este último nivel de análisis de los fenómenos vitales, es un poder regularizador que interviene sobre la manera de vivir de las poblaciones para hacerlas vivir, “una tecnología que reagrupa los efectos de masas propios de una población, que procura controlar la serie de acontecimientos riesgosos que pueden producirse en una masa viviente” (Foucault, 2001a: 225). Frente a estos planteamientos, cabe considerar que Sloterdijk (2013) reconoce, ya en la fase absolutista de los Estados europeos, y en unión con el clero cristiano, una preocupación por el problema de hacer vivir a los súbditos, en un grado equiparable al de los Estados modernos, por lo menos en lo que concierne a la necesidad de una maximización demográfica de la población, que se proyecta en el sometimiento de las mujeres al mandato de la reproducción y la aniquilación sistemática de las técnicas tradicionales de anticoncepción. Para este autor, los excesos misóginos de la quema brujas de los siglos XVI y XVII, la criminalización del aborto y/o el infanticidio considerado como un crimen contra la humanidad, constituyen ya una expresión de la incipiente modernidad biopolítica.

Amparada en abundantes referencias históricas, Federici (2010) profundiza en esta misma lectura, afirmando que, sobre la base de una concepción del cuerpo como máquina de trabajo, que sería, de hecho, *la primera máquina de la modernidad*, los Estados europeos formularon los llamados crímenes reproductivos, en especial, la sodomía, el infanticidio y el

aborto, a partir de los cuales se emprendió una persecución judicial y política de los saberes y prácticas anticonceptivas, en miras a paliar las crisis demográficas y la escasez de fuerza de trabajo. Para Federici (2010) el proceso de *acumulación primitiva* descrito por Marx no es solo una acumulación de capital y de trabajadores explotables, sino que también una “*acumulación de diferencias y divisiones dentro de la clase trabajadora*, en la cual las jerarquías construidas a partir del género, así como las de «raza» y edad, se hicieron constitutivas de la dominación de clase y de la formación del proletariado moderno” (Federici, 2010: 90). La investigación de Federici pone en paralelo la instrumentalización del potencial reproductivo de las mujeres europeas, que conllevó la persecución de las brujas y las prácticas anticonceptivas, y la construcción discursiva de la jerarquía racial entre los súbditos coloniales como justificación de la colonización; y que Mignolo (2003) llama *diferencia colonial*, esto es, la producción discursiva y epistemológica de una subalternización del pensamiento no occidental, es decir, no europeo y, hoy día, no estadounidense, y que está orientado a clasificar a los sujetos desde un pensamiento hegemónico, marcando su diferencia e inferioridad como justificación de la colonización.

A la vista de estos planteamientos, cabe preguntarse por las razones por las que Foucault sitúa la emergencia del biopoder entre los siglos XVIII y XIX. Esta decisión parece derivar de su recepción de la crítica al capitalismo desarrollado por Marx, quien es el primer pensador en abordar la relación entre el capital y la vida. Siguiendo a Deleuze y Guattari y el estudio de Judith Halberstam, Mark Fisher (2009) ha destacado el énfasis con que el propio Marx describe la *naturaleza positivamente gótica del capitalismo*, el cual necesitaría succionar constantemente el trabajo vivo, del mismo modo en que lo haría un vampiro. En busca de una explicación a este asunto, por su parte, Serrano (2001) plantea que Foucault se inclina por el análisis de los fundamentos del liberalismo económico en el *Nacimiento de la biopolítica*, prescindiendo de los problemas sobre los cuales hemos hecho una breve exposición en las páginas precedentes, porque estos últimos remiten a modalidades imperfectas del biopoder, superadas por el liberalismo y el apoyo transversal que esta doctrina económica concitará a lo largo y ancho del mundo. Serrano (2011) pone de relieve que la ventaja del liberalismo, y la filosofía que subyace a esta, el utilitarismo, estriba en ocultar el verdadero problema de la política, es decir, el poder soberano, bajo las consignas del autogobierno, los derechos y la libertad económica.

El utilitarismo, según Foucault (2007b), no es una filosofía o una ideología, sino que una tecnología de gobierno, una economía de la razón de gobernar, que define en términos de utilidad el límite de competencia del gobierno y la esfera de independencia de los individuos. Para Foucault (2007b) el principio de lo biopolítico radica en el *sujeto de interés* u *homo economicus* descrito por los economistas liberales, el cual procura elevar hasta el máximo sus niveles de ganancias, y que desborda al sujeto de derecho que, imbuido en la lógica de la trascendencia y en el vínculo voluntario de la teoría jurídica del contrato, acepta la negatividad de la renuncia a sí mismo. Este desbordamiento que efectúa el sujeto de interés respecto del sujeto de derecho queda de manifiesto, según Esposito (2006), cuando se ponen en paralelo los conceptos de libertad política de Montesquieu y Bentham: mientras el filósofo ilustrado resalta la importancia de la opinión que se tenga de la propia seguridad, el filósofo utilitarista incorpora a la seguridad respecto de los malhechores, la seguridad respecto de los instrumentos de gobierno; de modo que el liberalismo económico descalifica la razón política ajustada al Estado y la constitución de una soberanía económica, en beneficio de este sujeto de interés que obedece a una dinámica totalmente contrapuesta, que es la mecánica de los intereses, donde la voluntad de cada individuo persiguiendo su propio interés coincidirá de manera espontánea con la voluntad y el interés de los demás miembros de la comunidad.

Al respecto, Rendueles (2013) señala que el utilitarismo inglés se basa en la idea de que “todo acto humano debe ser juzgado según el placer o el sufrimiento que reporta, con el objeto de lograr la mayor felicidad para el mayor número (...) [; según lo cual] la colectividad más feliz es la que facilita a los individuos que la componen la realización coherente de aquellas actividades que cada uno considera placenteras” (2013: 24). Bentham habría usufructuado esta idea para impulsar transformaciones políticas radicales, según un concepto atomizado de la felicidad, al margen de toda deliberación política. Este principio, donde cada cual busca libremente lo que necesita para ser feliz, sería el más idóneo para alcanzar una distribución óptima de los recursos porque produciría un nivel de coordinación social mayor que el de cualquier institución organizadora. Los utilitaristas sostienen que este principio sería clave para la generación de un vínculo social racional, ya que las intervenciones colectivas dirigidas a organizar la sociabilidad, incluido el altruismo cristiano, distorsionan y dificultan el principio de la búsqueda individual de la satisfacción, destruyendo las bases racionales de la sociedad. Para Rendueles (2013) este principio utilitarista constituye la

fuerza desde la que se desprende la *sociofobia* característica de las sociedades contemporáneas que, sosteniendo la tesis utilitarista, se han rehusado a legislar en materias indispensables para el buen vivir de las poblaciones, dejándolas al arbitrio del mercado.

Esta perspectiva epistemológica, que convierte al hombre y la naturaleza en general en un objeto positivo de estudio y del cual emana la noción de biopolítica, tiene sus fuentes, según Berardi (2017) en la ética protestante y la doctrina teológica del puritanismo, que se propuso pulir y preparar la pureza del horizonte histórico de América, sentando las bases, a sangre y fuego, de un espacio territorial y epistemológico donde pudiera labrarse una nueva concepción positiva de lo humano. La cultura protestante asumió la tarea de traducir la realidad al código escrito y purificar el lenguaje de su ambigüedad corporal, según el propósito de afianzar la exacta correspondencia entre las palabras y las cosas, donde solo lo que podía verbalizarse era real y toda la realidad podía verbalizarse. Según Berardi (2017), esta fue la condición previa para el asentamiento de una posición epistemológica capaz de reducir las relaciones sociales y los fenómenos culturales al cálculo y la eficacia operacional utilitarista, a la manera de un reformato matemático de la mentalidad social, y de acuerdo con una concepción de la tecnología como *eupraxia*, es decir, la tecnología como fruto de la correspondencia entre el arte humano y divino⁹.

Sin embargo, para Foucault (2008a) la constitución del sujeto-objeto población fue la bisagra que posibilitó el pasaje de la episteme clásica a la episteme moderna y, de modo coadyuvante, la emergencia de la cuestión biopolítica. El concepto de población que emplea Foucault en este texto no es el de una colección de sujetos de derecho, diferenciados por género, raza, estatus, localización, oficios, etc.; sino que, más bien, esta se trata de un conjunto de elementos que se inscriben en el régimen general de las cosas vivas, a la manera de un fenómeno de la naturaleza, en cuyo seno es posible reconocer constantes y regularidades estadísticas, hasta en los accidentes, y que se ofrece como una superficie o soporte de transformaciones meditadas y calculadas. Desde esta perspectiva, la población es

⁹ Respecto de la idiosincrasia inglesa, se sugiere la lectura del texto *Presentación contra los ingleses* (1980), donde el filósofo chileno Patricio Marchant sostiene, con gran sentido del humor, que “ser inglés es analizar las ideas de las cosas. Enfrentarse no a las cosas sino a las ideas. Separar el cuerpo de las cosas; separarse de las cosas para examinar los instrumentos —sensaciones, conceptos—, con que se trata, a lo lejos, con las cosas. Ser inglés es vender ideas, apoderarse del mundo entero, convertir a las cosas en objetos —de comercio. Ser inglés es tener ideas, dinero, pero no cosas. Ser inglés es una cosa muy fea. Sólo hay algo más feo que un inglés: un inglés en Sudamérica” (2000: 28-29).

un corpus de variables y constantes accesibles a agentes y técnicas de gobierno, cuyo motor de acción es el *deseo*, en tanto que este va a impulsar la acción de los individuos en busca de sus *intereses*. El gobierno de la población se va a dar atendiendo a la naturalidad de su deseo y a la producción espontánea de interés colectivo, por lo que la relación entre gobernantes y gobernados se diferencia de la relación del soberano y sus súbditos en que el soberano es, de hecho, quien puede decir *no* al deseo de cualquier individuo, mientras que los gobernantes van a estimular los deseos de la población gobernada, a fin de que este pueda producir efectos benéficos para su buen funcionamiento.

La población se manifiesta (...) como el fin y el instrumento de gobierno: sujeto de necesidades, de aspiraciones, pero también objeto de manos del gobierno. Parece consciente, frente al gobierno, de lo que quiere, pero inconsciente de lo que se le hace hacer. El interés como conciencia de cada uno de los individuos componentes de la población y como interés de esta, cualesquiera sean los intereses y aspiraciones individuales de quienes la constituyen, será, en su carácter equívoco, el blanco y el instrumento fundamentales de gobierno de las poblaciones (Foucault, 2008: 113).

Esta cita pone relieve aquello que Serrano (2011) destaca en los análisis de Foucault, a saber, que este ha sido pionero en señalar la relevancia que para la política moderna posee la dimensión afectiva del deseo, efectuando en sus estudios una traslación del problema de las relaciones de dominación, hacia las relaciones de gobierno, donde el sí mismo y la conducción de sí, la dimensión afectiva de la subjetividad, es integrada en los aparatos de dominación. Siguiendo a Hume, para quien la razón siempre será esclava de las pasiones, Serrano (2011) plantea que en la modernidad el deseo suplanta el lugar de las viejas nociones del ser y de Dios, a través del discurso utilitarista que traduce el deseo a la noción de interés la cual constituye la matriz de lo biopolítico. La democracia moderna y sus mecanismos de legitimación, se basan en la noción de que el poder es el resultado del deseo individual, que el poder emana de la interioridad del sujeto, por lo que este ha de proponerse actuar sobre la vida emocional de los individuos, y, de hecho, las ideologías más exitosas han sido aquellas capaces de convertir la vida emocional de sus seguidores en un objeto de poder¹⁰.

Si la biopolítica expresa la superación de todos los límites del poder en tanto que poder sobre la naturaleza y las formas vitales en general, mientras el soberano absoluto y los

¹⁰ Desde esta perspectiva, señala Serrano (2011), es posible explicar la debacle del marxismo y el materialismo histórico como un fenómeno derivado de la subsunción de los afectos por la ideología o la incapacidad de la misma de cultivar afectos que posibiliten su permanencia en el tiempo. Serrano (2011) recupera la crítica formulada por Sartre al materialismo histórico, según el cual, el marxismo había sido incapaz de cultivar los afectos, lo cual no quiere decir que estos no se encuentren contemplados en el programa político marxista, sino que el marxismo fue menos eficaz que el liberalismo en la promoción de afectos útiles para sus propósitos.

totalitarismos prescinden directamente de todos los límites éticos en nombre de la raza, la historia, la clase, el pueblo, *a rostro descubierto*, el liberalismo lo hace de un modo más sutil porque, como apunta Serrano (2011) -y en esto radica, según él, la superioridad del liberalismo y utilitarismo inglés-, este prescinde de todo límite enmascarándose tras las libertades individuales y abstracciones numéricas, consiguiendo, de este modo, que la coacción y el ejercicio del poder aparezcan como expresiones de libertad. La superioridad del liberalismo radicaría, según Serrano, en la ventaja de no requerir necesariamente de identificaciones emocionales, en prescindir de instituciones visibles e identificables, para convertirse en un tejido generador de ficciones y afecciones políticas, capaces de colonizar las conciencias y hasta los intersticios más íntimos de la vida personal.

Para Sloterdijk (2007), en el incipiente proceso de globalización del siglo XVI, el liberalismo ya se presentaba como una doctrina económica que aspiraba a invertir todos los signos tradicionales: en la tradición el derroche era el pecado por excelencia en tanto que ponía en juego las provisiones siempre escasas de los medios para subsistir, sin embargo, con el descubrimiento del libre mercado, se instalará la nueva consigna consistente en la prohibición de la frugalidad, la emancipación de lo accidental y la inversión en negocios de riesgo. Sin embargo, para Foucault (2008a) la incitación liberal a *vivir peligrosamente* requirió del establecimiento de múltiples mecanismos de seguridad, de modo que la definición más acertada de esta doctrina económica es *el cálculo de riesgos*: el liberalismo debe garantizar la libertad, pero para ello debe producirla mediante un arte de gobernar, que la promueva, pero también la enmarque de manera permanente, y en esto radica su paradoja fundamental. El arte liberal de gobernar aspira a determinar con exactitud hasta qué punto los intereses individuales constituyen un peligro para el interés de todos, por lo que, a pesar de promover las libertades individuales, este se confronta con el problema de la seguridad: “proteger el interés colectivo contra los intereses individuales” (Foucault, 2007b: 85-86).

Ya que la libertad no es más que seguridad, y donde no hay coerción no puede haber ni seguridad ni libertad, la condición primaria de la libertad para el liberalismo se localiza en lo que Foucault (2008a) llamó *dispositivo de seguridad*, cuya definición es formulada por oposición al dispositivo disciplinario, al que hemos hecho referencia más arriba. Este último, cuyo foco es la singularidad somática de los cuerpos individualizados, es de carácter centripeto, es decir, concentra, encierra, centra, reglamenta todo, no deja escapar nada,

codifica en forma permanente lo prohibido y lo permitido, circunscribe espacios dentro de los cuales su poder y sus mecanismos actuarían plenamente y sin límites, tal como en el reformatorio, las penitenciarias, las escuelas, los cuarteles, los talleres, las fábricas. Los dispositivos de seguridad, sin embargo, van a contrapelo de las técnicas disciplinarias, en el sentido de que son centrífugos, tienen una tendencia a ampliarse, organizando o facilitando el desarrollo de circuitos cada vez más grandes, integrando sin cesar nuevos elementos, que van desde la psicología y los comportamientos individuales, hasta los procesos de producción y los mercados.

De hecho este dispositivo emerge, según Foucault (2008a), intrínsecamente unido al abordaje, por parte de los economistas fisiócratas del siglo XVIII, de la oscilación entre abundancia/escasez, carestía/baratura, en un intento por intervenir este fenómeno oscilante, tomados como acontecimientos necesarios e inevitables y no como un mal absoluto: mientras un enfoque disciplinario en materia económica, operaría aislando, reteniendo, concentrando las mercancías y los flujos económicos frente a los fenómenos de escasez y carestía; desde la perspectiva del dispositivo de seguridad, se intenta disminuir la posibilidad de escasez mediante un aumento de los precios de los productos, para que, cuanto mayor sea la abundancia de estos, los precios tiendan a reducirse. El dispositivo de seguridad *deja hacer*, asumiendo que un nivel de permisividad es indispensable, a saber, “dejar subir los precios, dejar instalarse la penuria, dejar que la gente tenga hambre para no dejar que suceda una cosa, a saber, el surgimiento de la calamidad general de la escasez” (Foucault, 2008a: 57). En definitiva, los mecanismos de seguridad piensan los fenómenos en términos de cálculo de probabilidades y buscan apoyo en la realidad de los mismos fenómenos que intentan evitar, pero no impidiendo su desarrollo, sino que, al contrario, poniendo en juego todo el conjunto de variables que competen al mismo, a fin de que el fenómeno se anule por su propia cuenta.

Este abordaje de los problemas económicos y vitales de la población desde el enfoque de la seguridad, se intersecta con la emergencia de la sexualidad como un eje estratégico de la gestión biopolítica de las poblaciones, proyectada en su extrema valoración médica y la proliferación de discursos en torno esta, como un marcador histórico que evidencia la transición hacia una nueva relación entre los cuerpos y el poder. En el primer volumen de su *Historia de la sexualidad* (2007a), Foucault plantea que esta, al constituir el punto de encuentro o intersección entre hombres y mujeres, entre jóvenes y viejos, entre padres e hijos,

entre educadores y alumnos, entre la órbita del individuo y del control disciplinario, y la órbita de los amplios procesos biológicos de la población y los mecanismos regularizadores del mismo, la sexualidad se convierte en un campo de intervención privilegiado de la medicina y la aplicación de la *norma*, de modo que el biopoder a través de la sexualidad “tomó a cargo la vida en general, con el polo del cuerpo y el polo de la población” (Foucault, 2001a: 229).

En este texto, se formula el concepto *dispositivo de sexualidad* para designar la instalación de un conjunto de prácticas, instituciones y conocimientos médicos, pedagógicos y legales, en suma, un conjunto heterogéneo de discursos que, siguiendo la línea de unión del cuerpo y el alma, toma a su cargo el sexo con el objetivo de iluminar hasta sus zonas más oscuras; no a través de la obligación de la confesión, como lo exigía el ritual penitencial, sino que a través de la imposición de la tarea infinita de decir, de decirse a sí mismo y de decir a algún otro, lo más frecuentemente posible todo lo que concierne al juego de los placeres, las sensaciones y los pensamientos que tengan alguna afinidad con el sexo. De este modo, según Foucault, occidente consigue hacer pasar nuestra individualidad bajo el signo de la antigua lógica del deseo y la concupiscencia que, operando como una clave universal frente al problema de determinar lo que somos, sitúa el sexo como el horizonte de nuestro deseo, es decir, constituye el sexo como algo deseable, pero “esa deseabilidad nos hace creer que afirmamos contra todo poder los derechos de nuestro sexo, cuando que en realidad nos ata al dispositivo de sexualidad que ha hecho subir desde el fondo de nosotros mismos, como un espejismo en el que creemos reconocernos” (Foucault, 2007a: 190).

Si el goce del interés individual depende del curso del mundo que lo desborda y que se le escapa por todas partes, el liberalismo “debe por un lado producir la libertad, pero ese mismo gesto implica que, por otro, se establezcan limitaciones, controles, coerciones, obligaciones apoyadas en amenazas, etc.” (Foucault, 2007b: 84). En este sentido, la cultura del individuo promovida por el liberalismo incorpora, en palabras de Esposito (2006), aquello a lo que en un principio se opone, es decir, la primacía del todo sobre la parte, poniendo en evidencia la deriva inmunitaria de la política moderna, que es, en definitiva, *la protección negativa de la vida*. Para Esposito (2006) la articulación interna de la biopolítica y de la tanatopolítica, se encuentra en el modelo inmunitario, donde se preserva, protege y asegura al organismo, individual y colectivo, no a través de la sujeción violenta que el poder impone

a la vida desde afuera, sino que a través de la introducción y asimilación de todos los peligros potenciales, guiando, de este modo, el reconocimiento por parte de la comunidad de lo propio y lo ajeno. En definitiva, un cuerpo biológico y comunitario se inmuniza, es decir, adquiere protección inmunitaria contra un agente externo o un problema o conflicto, no evitándolo, rechazándolo o mediante una contraposición frontal, sino que con *ayuda de un no*, es decir, enfrentando al mal, pero sin alejarlo de los propios confines.

En esta línea, Sloterdijk (2013), identifica una transición, aún no del todo culminada, de una *inmunología metafísica* a una *inmunología general*, que responde a la necesidad de la forma-hombre de seguridad y protección en el mismo mundo, en cuanto habitante de la tierra sin cielo. Mientras la inmunología metafísica, llevada hasta sus consecuencias más extremas por el cristianismo, “consiste en crear un ser supremo compasivo y protector, cerca del cual nos podemos refugiar todas las veces que nos encontremos en desgracia o cuando estamos amenazados por un peligro y que asegura a cada uno, después de la muerte, una vida en el más allá” (Rank, 1981: 114); la inmunología general, según Sloterdijk (2013), explicita y encarna las expectativas de lesión o daño basándose en la diferenciación entre lo propio y lo ajeno, a través de sistemas solidarios que garantizan seguridad jurídica y asistencia existencial, y en sistemas simbólicos que proveen de una permanencia de la imagen de mundo, una compensación de la certeza de la muerte y una constancia de las normas a través de las generaciones¹¹. Según Sloterdijk (2006b), la transposición de la teología en inmunología se proyecta de modo paradigmático en la relevancia cobrada por la arquitectura en la modernidad y, en específico, en la consolidación de la vivienda como mecanismo de aislación y defensa, al prestar un apoyo arquitectónico tanto al derecho de no prestar atención al mundo exterior, como a lo que con Foucault hemos denominado *inquietud de sí*.

Sin embargo, para Esposito (2006) esta inmunología general hacia la que hemos transitado es la misma soberanía que no hemos conseguido superar, y que corresponde a lo que este llama *inmunización soberana*. El problema radica en que esta inmunización soberana se sitúa fuera del control de aquellos que la han producido como expresión de su

¹¹ Sin embargo, agrega Sloterdijk (2013), que tal como cabe la posibilidad de que el sistema de inmunidad biológico entre en una etapa de debilidad, los sistemas solidarios y simbólicos de inmunidad pueden atravesar por fases de debilidad o fracaso expresada en la labilidad de la conciencia de los valores y como una incertidumbre respecto de las capacidades de carga de nuestras solidaridades, y cuyos alcances pueden llevar al colapso o la muerte de la comunidad.

propia voluntad colectiva. Los derechos individuales y el poder soberano, lejos de excluirse, se implican en el Estado moderno haciendo coincidir absolutismo e individualismo, donde los individuos se afirman y niegan a la vez en la constitución de un soberano, develando la función biopolítica que cumplió la formación del individualismo moderno: la autonomía del sujeto, preso en la red de fuerzas de finitud, el imperativo de que la vida debe volverse privada, permanecer indivisa, unida a sí misma por la línea que divide al individuo de todo lo demás, es el modo en que la soberanía moderna cumplió su cometido de proteger la vida, en tanto que la desvinculación de los hombres, la desarticulación del tejido social posibilita la neutralización del conflicto, lo cual no implica en absoluto la eliminación de este, sino que, antes bien, su incorporación a la comunidad soberana en una forma debilitada.

Al respecto, Esposito recupera la lectura de Tocqueville sobre el proceso de autodisolución de la comunidad en la democracia norteamericana, y donde plantea que el *homo democraticus* expone la conjunción entre individualismo y absolutismo, en el sentido de que la democracia separa al hombre de la comunidad para reconducirlo hacia sí mismo, volviéndolo un “átomo de libertad” (Foucault, 2007b: 310), siempre proclive a ponerse en manos del primer amo o pastor que se le presente. Para Esposito, la biopolítica da continuidad al ideograma del pastor de hombres y, por extensión, a la división jerarquizada entre el alma y el cuerpo, al constituir la comunidad individualizada en un rebaño domesticado, siempre preparado para ponerse en manos del voluntarioso pastor que se le presente, pero también, y muy especialmente a través de lo que este llama el *dispositivo de la persona*. Discutiendo la pretendida asimilación de la persona y el cuerpo viviente, Esposito (2009) denomina de este modo al dispositivo que tiende a unificar la persona, o bien, el ciudadano (esa entidad artificial que en el cuerpo es más que el cuerpo) con el ser natural, la corporalidad, la vida, aplastando la persona sobre el material biológico, según lo cual una persona queda definida por la relación con el animal que a la vez lo habita y altera, es decir, por la frontera entre la persona y aquello que, dentro de la persona misma, es distinto de la persona, llenando de este modo el hiato abierto entre el cuerpo y el ciudadano.

Para Esposito este dispositivo se fundamenta en una distinción sistemática entre persona y cuerpo que constituye la fuente desde donde emanan sistemas de exclusión concretos, que poseen la capacidad de reducir el cuerpo a un objeto de apropiación, según una escala de gradación que va de la personalización a la despersonalización, de acuerdo con

lo cual a cada quien le corresponde un derecho distinto a conservar su propia vida. Precisamente este constituye el fundamento de la tradición bioética liberal, bajo cuyo prisma, “no todos los seres humanos son personas y no todas las personas son seres humanos” (2009: 25), ya que el atributo de persona estaría condicionada a un conjunto de atributos tomados como indicadores de humanidad, a saber, la razón, la voluntad y el sentido moral, por lo que, desde esta perspectiva, persona es quien se muestra dueña de sí misma, a saber, como un sujeto. En definitiva, el personalismo liberal moderno, que atribuye a la subjetividad un conjunto de derechos, actualiza el sentido más arcaico del pliegue subjetivo: “el derecho subjetivo se refiere, antes que al hombre integral, tan sólo a esa parte superior, de tipo racional o espiritual, que ejerce su dominio sobre la zona residual desprovista de esas características y, por consiguiente, empujada al régimen del objeto. Tener derechos, desde este punto de vista, significa en realidad ser sujetos de la propia objetivación” (Esposito, 2009: 23-24).

Para Agamben (2016) la desligadura de la comunidad entendida como rebaño individualizado no debe ser entendida como la desligadura respecto de un vínculo preexistente, ya que, más bien, el vínculo de los ciudadanos con el soberano es el de una desligadura originaria que implica y produce la *nuda vida*, que sería el resultado del dispositivo de la persona, en el sentido de que la vida humana se politiza mediante el abandono a un poder de muerte. Cuando el Estado moderno sitúa la vida en el centro de sus cálculos, saca a la luz el vínculo secreto que une el poder a lo que Agamben llama *nuda vida*, esto es, la vida desprovista de estatuto jurídico y abierta a la destrucción, develando que en realidad la biopolítica es la aportación original del poder soberano, cuyo vínculo, podríamos agregar, el liberalismo se ha encargado de velar tras la retórica de los derechos y las libertades individuales. Para este autor, el hecho decisivo de la política moderna no es la conversión de la vida en objeto de análisis y cálculos por parte de la política, como la coincidencia progresiva en el espacio político de *bíos* y *zoé*, en el sentido de que, desde la perspectiva de la inmunización soberana de los conflictos, la vida biológica del ciudadano queda siempre a su completa disposición. La política moderna está caracterizada por efectuar esta diferenciación en el continuum biológico que la biopolítica toma a su cargo, a la manera de una inclusión exclusiva, que es, en definitiva, la excepción soberana cuya relación es una relación de *bando*, es decir, mantiene a la vida en su bando abandonándola, la ley le es aplicada desaplicándose, la incluye en sí mismo a través de su propia suspensión. La vida

desnuda, al no poder ser incluida en la comunidad como un objeto de seguridad biológica y jurídica, es incluida en la comunidad, pero en la forma de una excepción soberana que opera una escisión que separa la vida de su forma, que separa la forma-de-vida de la vida desnuda¹².

En definitiva, la forma-hombre en la triple raíz de la finitud, atravesado por las fuerzas de difracción de la vida, el trabajo y el lenguaje, es la subjetividad humanista liberal que emerge del resultado de la re inserción, posibilitada por las ciencias humanas y los dispositivos de seguridad y de sexualidad, de las técnicas de verbalización de la pastoral, en un contexto y con una finalidad diferente al del cristianismo, esto es, posibilitar la gubernamentalidad suscitando en la población la producción de deseos benéficos para su propia organización y maximización de su fuerza vital. Las ciencias humanas, al transformar al hombre en un objeto de estudio positivo, posibilitan la confluencia del sujeto filosófico-jurídico del humanismo y el sujeto de interés conceptualizado por el liberalismo y el utilitarismo que, sobre la base de una idea de la libertad como pura capacidad de desvinculación, se encuentra inscrito en la población pero al mismo tiempo aislado de la misma en tanto que su existencia se encuentra reducida a su capacidad de privatización, a una pura interioridad privada, según la premisa de que el sujeto debe devenir un átomo de libertad al servicio del orden establecido.

Estas transformaciones pueden sintetizarse en la transición de una inmunología metafísica, hacia una inmunología general, que pone al resguardo a esta forma de la subjetividad a través de tres modalidades fundamentales: (1) la producción de sistemas solidarios y simbólicos que garantizan asistencia existencial y seguridad biológica y jurídica, además suscitar compensaciones en torno a certeza de la muerte; (2) la inmunización soberana, es decir, la neutralización del conflicto mediante la constitución de un soberano como expresión de la voluntad de un conjunto de subjetividades aisladas entre sí; y (3) la politización soberana de la *nuda vida*, esto es, la efectuación de una relación entre la vida y la política donde siempre el soberano es capaz de diferenciar, sustraer, la vida biológica o nuda vida de dichas subjetividades aisladas entre sí. Este último punto, es especialmente

¹² El sintagma *forma-de-vida* es empleado por Agamben (2016) para designar a la vida que es su forma y se mantiene inseparable de ella, es decir, donde no es posible introducir la escisión soberana que distingue en la vida aquello que en ella se encuentra desnuda de estatuto jurídico. En otro texto (Agamben, 2013) entrega como ejemplo de esta forma-de-vida a los niños donde no es posible aislar algo como la nuda-vida, porque en ellos radica la vida en su inmanencia.

relevante para nuestra discusión, ya que la politización de la nuda vida denunciada por Agamben (2016), es decir, la definición política de lo que puede quedar en el umbral entre el derecho y la muerte, devela que la bio-política moderna ha dado continuidad a la tradición metafísica que define al hombre como un compuesto psicofísico, o bien, como un ser viviente, un animal, que posee lenguaje.

2.4. LA NUEVA TRIPLE RAÍZ O SOBRE EL ADVENIMIENTO DEL SUPERHOMBRE. MOLÉCULAS, SILICIO Y ARQUITECTURA

El superhombre no es complicado, es aquel que afronta esta triple raíz nueva, es aquel que afronta esta triple nueva fuerza: la fuerza de los agramaticales en el ser agrupado del lenguaje, la fuerza de las cadenas genéticas en el ser agrupado de la vida, la fuerza del silicio en el ser agrupado del trabajo.
Deleuze, Gilles, *El poder. Curso sobre Foucault*

Hasta ahora hemos reconocido tres formas de la subjetividad que son, a su vez, tres modalidades diferentes de plegar la fuerza sobre sí misma, que hemos llamado, respectivamente, sujeto gnómico, sujeto gnoseológico y forma-hombre. Estas tres formas de la subjetividad, que todavía no dejan de trabajarnos de un modo imperceptible, ponen de relieve la hechura autoplástica del sujeto, en el sentido de que el común denominador de estas formas es que son el resultado del trabajo del individuo en sí mismo. Asimismo, comprobamos que las nociones de sujeto y subjetividad no solo remiten a la capacidad de afectarnos a nosotros mismos para acceder, ya sea, al gobierno de sí, la contemplación de Dios o la libertad individual, sino que también, estas nociones constituyen un fundamento del conocimiento que ha determinado históricamente nuestros modos de organización política, así como la relación que sostenemos con la naturaleza. Como hemos visto, la noción de *la muerte de Dios* fue la fórmula filosófico-literaria usada por Nietzsche para dar cuenta de la transformación geológica del pensamiento que dio lugar a la forma-hombre. Del mismo modo, Deleuze (2017a) interpreta la polémica afirmación de *la muerte del hombre* planteada en *Las palabras y las cosas* (2005), que generó tanta suspicacia, como la fórmula escogida por Foucault para dar cuenta de una nueva transformación geológica del pensamiento que está produciendo, hoy día, una nueva forma de la subjetividad.

Frente a la constatación de que la forma-hombre fue en realidad una manera de aprisionar la vida, el trabajo y el lenguaje, Deleuze (2017a) nos insta a contener nuestras

lágrimas por el deceso de la forma-hombre, para, en su lugar, abocarnos a la comprensión de todo el conjunto de fenómenos que acompañan el advenimiento de esta nueva forma de la subjetividad. Deleuze (2017b) recupera operativamente el concepto de *superhombre* de Nietzsche para bautizar esta nueva forma de la subjetividad, y que sería la forma-hombre del porvenir y nada más que otra modalidad de plegado de la fuerza sobre sí misma, una nueva combinación entre las fuerzas del hombre y las fuerzas que encuentra provenientes del afuera. Deleuze (2017a) recupera la tesis que sostiene Foucault en *Las palabras y las cosas* (2005) según la cual la literatura moderna va a fundar esta nueva época, en el sentido de que la emergencia de la literatura moderna y la relación que esta sostiene con la lingüística, constituye a nivel epistemológico una clave lectura para comprender la transformación de los demás vectores de constitución de esta nueva forma de la subjetividad, ya que esta, al agrupar el lenguaje en la escritura literaria para liberarlo de la lingüística, fue pionera en dar indicios acerca de lo que pasaría en lo sucesivo con la vida y el trabajo.

En el capítulo del curso donde Deleuze (2017a) explora y amplía esta tesis¹³, discute el privilegio que Foucault confiere a la literatura, al descubrimiento del ser salvaje de la lengua, ya que, a su juicio, durante la segunda mitad del siglo XX en la vida y el trabajo está aconteciendo un fenómeno similar. Si, como hemos visto, se consigue la forma-hombre o el hombre se agrupa en una forma positiva cuando la vida, el trabajo y el lenguaje se dispersan, es decir, se diseminan en planos de organización, en modos de producción y familias de lenguas, respectivamente; por su parte, se obtiene al último hombre cuando el lenguaje se agrupa en la escritura literaria y se desprende de la lingüística, cuando la vida se agrupa en el código genético y se desprende de la biología, y cuando el trabajo se agrupa en las máquinas de tercera generación y se desprende de la economía política y el trabajo humano. Según Deleuze (2017a), del mismo modo en que la literatura se agrupa en la escritura literaria, no mediante una alianza con la lingüística, sino que en compensación y como por desprendimiento de la misma; la vida se agrupa en el código genético, no mediante una alianza con la biología, sino que en compensación y como por desprendimiento de la misma; y el trabajo se agrupa en el silicio, no por alianza con la economía política y el trabajo humano, sino que por una ruptura con estos. Esto no quiere decir que la literatura no utilice

¹³ Ver en *El poder. Curso sobre Foucault* (2017a), el capítulo titulado “Ampliación de la hipótesis sobre el superhombre. Agramaticales, cadenas genéticas y silicio” (313-343).

como sustrato para sus figuraciones la forma-hombre, ni tampoco que esta por sí sola dé lugar a esta nueva forma de la subjetividad, sino que la literatura es como un puente tendido entre la forma-hombre y la forma-superhombre.

Esta forma de la subjetividad emerge cuando se descubren el *ser de la vida, del trabajo y del lenguaje*, es decir, cuando estas tres fuerzas tienden hacia la explicitación de la vida como campo de procesos moleculares y bioquímicos, hacia la explicitación del ser bruto del trabajo como incorporación integral de la vida orgánica en instrumentos técnicos y protésicos basados en el silicio-inorgánico y hacia la explicitación del ser salvaje de la lengua en la literatura moderna. Encontramos en esta lectura acerca del advenimiento de esta nueva forma de la subjetividad un punto de contacto con el pensamiento de Sloterdijk y, en específico, con sus planteamientos en *Esferas III* (2006b), donde señala la tendencia fenomenológica del mundo contemporáneo, siendo esta “la teoría que narra la explicitación de aquello que al comienzo sólo puede estar dado implícitamente” (2006b: 63). Dejando atrás, por ahora, el problema del ser del lenguaje en la literatura moderna, en el cual nos centraremos más adelante, en este capítulo nos proponemos profundizar en esta hipótesis de Deleuze (2017a), abordando el rol que desempeñan las moléculas, el silicio y la arquitectura en el surgimiento de esta nueva forma de la subjetividad.

Las últimas investigaciones de Foucault y Deleuze constatan “la crisis del encierro” (Rodríguez, 2019: 52), que nos impone la dificultad de pensar las formas de control y de gobierno de lo vivo sin tecnologías disciplinarias. Entrado el nuevo siglo, con el explosivo desarrollo de las tecnologías de la información y las comunicaciones, podemos plantear la categórica sospecha de que han quedado obsoletas las tecnologías disciplinarias-externas-duras que develaban, a través de sus rústicos mecanismos la relación entre la vida y el poder¹⁴. En efecto, la llamada *microfísica del poder*, encargada de la ordenación de los cuerpos y las poblaciones a través del control minucioso de sus fenómenos biológicos mediante tecnologías de encierro, orientadas a asegurar el funcionamiento automático del poder y la instrumentalización de la energía de los cuerpos; a partir de la segunda mitad del siglo XX, ha dado paso a una proliferación de tecnologías caracterizadas por su positividad, por una

¹⁴ Para revisar los hitos históricos en investigación científica y tecnológica que evidencian un cambio en las modalidades de gestión biopolítica de los cuerpos y las poblaciones, en el período comprendido entre el fin de la II Guerra Mundial y la Caída del Muro de Berlín, que culmina con la victoria del capitalismo democrático frente a las ideologías totalitarias, ver *La era farmacopornográfica* en Testo Yonki (2008) de Paul B. Preciado.

inédita capacidad de desempeñar funciones protésicas de la percepción, del metabolismo corporal y de los procesos psíquicos de individuación.

Inspirándose en Burroughs, Deleuze habla de *las sociedades de control*, las cuales estarían caracterizadas por la abolición de los antiguos espacios de encierro, cuyo paradigma encontramos en la prisión, y la consiguiente instauración de una infinidad de dispositivos tecnológicos que otorgan a los sujetos una aparente libertad en condiciones de perfecto control. La sociedad de control no tiene necesidad de fundarse sobre la base de límites y espacios de encierro como la sociedad disciplinaria, porque ha descubierto la eficacia del cálculo de probabilidades y de las zonas de frecuencia para la consecución de los mismos propósitos, porque “¿qué necesidad tienen de encerrar a las personas si la probabilidad les asegura que los encontrarán a todos sobre la autopista tal día a tal hora?” (Deleuze, 2017a: 367). La autopista es un ejemplo que Deleuze recupera en varias ocasiones debido a que sintetizada a la perfección el sentido y los alcances de un medio de control abierto sobre multiplicidades probabilísticas: mediante una autopista no se encierra a nadie, todos circulan libremente, pero en ella se multiplican los medios de control y los flujos de movilidad se canalizan a través de sendas prescritas.

Para Rodríguez (2018) la sociedad de control es lo que Foucault llama la *era gubernamental* sumada a la episteme postmoderna y a dispositivos tecnológicos que posibilitan el control abierto y continuo de los individuos. Según Rodríguez (2018) el diagrama del control desprende la vigilancia de las técnicas de encierro dada la constatación de la incapacidad de las instituciones disciplinarias de ofrecer a las sociedades sujetos. Para explicar la pérdida de confianza en los medios de subjetivación basados en el encierro, y la consecuente traslación del encierro al control, Rodríguez (2018) recurre a un argumento de Deleuze donde se contraponen la noción de moldeado con la de *modulación* de Simondon: mientras el encierro opera como un *molde* del sujeto normado, en el sentido de que estos espacios aspiran a conferir una forma definitiva a los cuerpos, a saber, la forma-hombre, la modulación es un moldeado que no termina, es un poder que, considerando el dinamismo intrínseco de la materia, determina un rango de acción o esquema de conducta en función de una determinada escala de valores para tratar de constreñir las transformaciones a un régimen de cambio moderado. En este sentido, la noción de modulación supera el fundamento según el cual es preciso realizar la esencia humana, unívoca e inalterable, necesaria para establecer

una relación plena consigo mismo, ya que este concepto considera el cambio y la transformación como un proceso coadyuvante a la vida, de lo que se deduce que los procesos subjetivación deben integrarse en la cotidianidad de los individuos.

Deleuze (2017a) llama *la edad del sobrepliegue* al momento histórico donde emerge la *forma-superhombre*. Esta noción, sobrepliegue, es indisociable de lo que aquí llamamos el *descubrimiento del ser* o la *fuerza de agrupamiento*, que es lo que Deleuze define como “lo finito ilimitado” (2017a: 272). La vida, el trabajo y el lenguaje se agrupan en un ser finito-ilimitado, en el sentido de que el ser de la vida, el trabajo y el lenguaje implican un conjunto de *combinatorias*, donde elementos finitos de un nivel A pueden producir compuestos ilimitados de nivel B. Esto es lo propio del lenguaje: un código lingüístico con componentes limitados capaz de producir, a lo menos virtualmente, combinatorias ilimitadas. Esta noción se explica con especial claridad en el *ser de la vida* que Deleuze identifica con el *código genético* que sería el lugar de plegado o el pliegue fundamental de la vida. Según Rodríguez (2018), desde la década de los 80’ la biología, aliada con la física, se vuelve molecular, ocupándose de lo infinitamente pequeño, a saber, de la materia que las células contienen y que es responsable de la transmisión de la herencia, el ADN; una estructura bioquímica ordenada en una secuencia que es posible *leer*, a la manera de un código lingüístico, y que transmite a las células, a través del ARN y las proteínas, información indispensable para el crecimiento del ser del que forman parte. Para Deleuze (2017a) el ejemplo paradigmático de la edad del sobrepliegue es la doble hélice descubierta por el biólogo molecular James D. Watson, que sirve de soporte al código genético.

El ADN es el contenedor de un programa genético, es decir, el portador de un orden, de un conjunto de instrucciones encriptadas y transmitidas a las células que estas, a su vez, decodificarán y contendrán, posibilitando el crecimiento de un individuo, de lo que se desprende que la vida, en su nivel más primario, es información, es comunicación (Rodríguez, 2018). Según Haraway (1995), el ADN, más que un descubrimiento, es el resultado de la alianza entre la biología y las ciencias de la comunicación en función del propósito de traducir los organismos y el mundo en general a un problema de codificación y lectura, es decir, orientado a la consecución de un lenguaje común en el que toda resistencia a los controles desaparece y toda genuina heterogeneidad puede ser desmontada. En este ser de la vida radica, de hecho, el que para Haraway (1995) es el dogma central del

falogocentrismo, a saber, la utopía de la comunicación perfecta a través de un código único, capaz de traducir a la perfección todos los significados. Desde esta perspectiva, la biología es un método criptográfico destinado a transformar la vida en un objeto de conocimiento unitario, modificable y perfectible mediante el lenguaje universal de los genes; y el cuerpo es un texto sujeto a tecnologías de inscripción y decodificación, y la enfermedad un mal funcionamiento de la información o un proceso de reconocimiento erróneo de datos.

Sin embargo, como señala Rodríguez (2018), tras la decodificación del genoma humano y la imposibilidad de que este sirva para revertir los procesos patológicos, quedó de manifiesto que los genes resultaron ser contenedores de la característica esencial de lo viviente tan solo por un tiempo. Siguiendo las intuiciones de Deleuze en torno a este ser de la vida, Rodríguez (2018) habla de la *molecularización de la vida* y de la *biopolítica molecular* para señalar el potencial subjetivante que esta nueva fase de la biología confiere a determinadas sustancias en el proceso de constitución del *self*. Así, este autor habla de las *bio-selfies*, donde el sujeto quedaría definido por las sustancias moleculares que le permitirían acercarse a su verdadera identidad, reconociendo tres ámbitos fundamentales: los neuroquímicos y psicofármacos que permiten modular los procesos psíquicos y los estados de ánimo, los cuales extienden de una forma inédita la medicalización de la vida cotidiana; la inmunología que ha posibilitado el trasplante de órganos, la generalización del uso de prótesis y todo tipo de experimentos que han convertido el cuerpo en un objeto abierto a innumerables modificaciones según el propósito de la consecución del cuerpo imaginado; y la genética que, ante las limitaciones de la clínica y el ojo-oído médico, pero lejos de la relevancia que prometía cobrar, señala los riesgos futuros a los que se enfrentan los seres, tomados como portadores sanos de enfermedades en estado de latencia.

Aunque desde veredas distintas, Haraway (1995) y Sloterdijk (2006) coinciden tanto en la necesidad de impugnar la glotonería incontenible de la visión des-encarnada de los nuevos instrumentos de visualización, creados para explorar hasta los rincones más remotos e insólitos del planeta y el universo; como también en que la develación del cerebro, el sistema de inmunidad y el genoma, lejos de responder a un proceso revolucionario, pone de relieve el cariz fenomenológico de la modernidad, es decir, la tendencia a explicitar aquello que estaba dado implícitamente. Para Sloterdijk (2006) es preciso redefinir la historia del saber en virtud de esta tendencia del capitalismo tardío a poner el saber al dorso de las

subjetividades, con el fin de colocar bajo coacción figurativa aquello que se encuentra dado en estado de latencia. Por su parte, Agamben (2011) identifica en este proceso de molecularización de la vida, la consecución definitiva de la reducción del hombre a la vida desnuda. Los mecanismos de identificación genética y mediante datos biométricos, cada vez más usados como suplementos para las tecnologías de socialización, como las tarjetas de identificación o los pasaportes, capturan datos biológicos inalterables del individuo, que no dependen de la voluntad del sujeto en cuestión y que autentifican la correspondencia entre los sujetos y el material biológico que los constituye.

Al respecto, Agamben se pregunta “¿qué tipo de identidad puede construirse sobre datos meramente biológicos?” (2011: 75), porque, en efecto, la identidad que se construye sobre la base de datos biológicos objetivos está apartada de la aptitud ética adjudicada a la subjetividad humanista liberal, en el sentido de que esta forma de la identidad está desligada de la persona en cuanto que sujeto de derecho e, incluso, de la escisión cartesiana entre cuerpo y alma sobre la que se constituyen las formas tradicionales de la subjetividad. En este sentido, el horizonte de la edad del sobrepliegue está signado por el colapso de las tradicionales coordenadas éticas y la liberación del sustrato biológico de la persona, en función de la emergencia de una inédita forma de la identidad, a saber, la “identidad sin persona” (Agamben, 2011: 75). En palabras de Rodríguez (2018), al igual que la sociedad de control libera la vigilancia de los espacios de encierro, la molecularización de la vida libera la vida de la persona y el cuerpo, en el sentido de que la vida concebida molecularmente está desligada de la pertenencia a la comunidad, así como de la temporalidad y la duración del cuerpo, coqueteando, incluso, con un tiempo atemporal y ahistórico.

Sin embargo, la más evidente de las transformaciones que experimentan las sociedades contemporáneas radica en la proliferación de artefactos tecnológicos que operan como apéndices de la subjetividad o *tecnologías del yo*. Esto nos lleva al tercer vector de constitución de la subjetividad contemporánea, a saber, el *ser del trabajo* o el *silicio*, elemento químico metaloide, que es en la tierra el segundo elemento más abundante después del oxígeno. El silicio permite relevar a las máquinas de la era industrial basadas en el carbono, mediante las llamadas máquinas de tercera generación, es decir, las máquinas electrónicas e informáticas, por lo que no es exagerado afirmar que, debido a la importancia estratégica que ha cobrado en la economía mundial, es posible develar, a través de este

material, el tránsito “del capitalismo industrial, al capitalismo en su fase global, financiera, comunicativa, biotecnológica y digital” (Preciado, 2002: 134). Para Deleuze (2017a) el superhombre, a través del silicio, se constituye como una aleación entre el hombre y la máquina, en tanto que este material posibilita la miniaturización de los dispositivos electrónicos y la emergencia de toda una constelación de tecnologías digitales, ligeras e incorporables, que registran, organizan y transmiten información.

Al respecto, Deleuze recupera una pregunta formulada ya en el siglo XIX en el campo de la microbiología: “El carbono presentaría más chances para que lo viviente se forme y se desarrolle [en la Tierra]. ¿Pero por qué no el silicio?” (2017b: 272). La vida triunfa en la Tierra hace millones de años a través de la fórmula hidrógeno-carbono y no a través del silicio, porque la combinación silicio-hidrógeno requería de enormes presiones. Sin embargo, hoy asistimos a una “revancha del silicio respecto del carbono orgánico” (2017b: 347), en el sentido de que este elemento vuelve a nosotros haciendo un largo rodeo a través de las tecnologías de tercera generación. Los chips de silicio, como señala Haraway (1995), han modificado radicalmente nuestra relación con la tecnología, difuminando los límites entre lo biológico y lo técnico, haciendo que lo orgánico se incorpore a lo inorgánico y viceversa. En este sentido, cabe identificar al superhombre, con lo que Haraway (1995) teoriza, desde la perspectiva del feminismo, con el concepto de *cíborg*. Esta figura proveniente de la ciencia ficción, encarna la situación de los individuos en el capitalismo tardío que, en mayor o menor medida, se constituyen como híbridos teorizados y fabricados con partes orgánicas-naturales y maquínicas-culturales. Haraway pone de relieve el potencial emancipatorio que esta nueva forma reviste, ya que el *cíborg* desvía las lógicas y prescritos de la tecnología, en miras a empuñar las herramientas que escriben el mundo para codificar de nuevo la comunicación y la inteligencia.

Al margen de esta discusión, Eric Sadin (2018) acuña el término *siliconización* con el que designa la ardiente voluntad de los países por adherirse al esquema económico y cultural promovido por *Silicon Valley*. A través de una alianza entre la investigación tecnocientífica, los capitales de riesgo y los gobiernos liberales, desde los años 70` se desarrolla en el llamado *Valle del silicio*, en California, un proyecto que ha transformado la economía basada en materias primas en una economía de los datos que aspira a adosarse y confundirse con la vida. Conforme a un optimismo tecnológico sostenido en meras

proyecciones azarosas, *Silicon valley* se ha convertido en patrón de vitalidad económica y referente mundial para una nueva fase del capitalismo que promete a la humanidad, nada más ni nada menos, la capacidad de sostener una relación sin fallas con el mundo. Disolviendo los fundamentos históricos de la política y la economía, y presuponiendo el carácter intrínsecamente deficitario de la condición humana, o bien, usufructuando aquel afecto que Anders denomina *vergüenza prometeica*¹⁵, la flamante versión contemporánea del liberalismo, a saber, el *tecno-liberalismo*, aspira, según Sadin (2018), a instituir una política sin política, una organización automatizada del mundo por medio de sistemas algorítmicos.

Para Sadin (2018), esta *visión siliconiana del mundo*, constituye el clímax del positivismo tecnocientífico que se atribuye a sí mismo una posición omnipotente, en tanto que garante de la consumación próxima de una vida ideal. Este autor enfatiza la necesidad de politizar la distancia o asimetría estructural entre el complejo funcionamiento interno de estas nuevas tecnologías y la capacidad de percepción y comprensión de los usuarios de las mismas, en la medida que en este problema se encuentra comprometida la democracia. Rodríguez (2018) coincide con Sadin cuando vislumbra a través de los alardes de ejercicio futuroológicos que los países están efectuando a lo largo y ancho del mundo, el interés por desarrollar una *gubernamentalidad algorítmica* o también llamada “gubernamentalidad de los dividuales” (Lazzarato, 2020: 36), a saber, “una nueva forma de ejercicio de los poderes en la que no se prohíbe, como en la ley, ni se prescribe, como en la disciplina, sino que se actúa en torno a fuerzas que se despliegan en una realidad dada para acoplarlas ‘naturalmente’ al orden previsto en el futuro, lo cual implica una acción constante retroalimentada” (Rodríguez, 2018: 361).

Si para Foucault es relevante el problema del *gobierno*, es debido a que este comporta una compleja relación de poder, donde el modo en que nos dirigimos y actuamos sobre nosotros mismos, es usufructuado y puesto al servicio del dominio y el control de sí y de los otros. En este sentido, el apelativo *gubernamental* es atribuible a los nuevos algoritmos computacionales, ya que estos no se restringen a recolectar la infinidad de datos que

¹⁵ La asimilación de la condición deficitaria del hombre confrontado con la máquina humillantemente perfecta es denominada por Gunther Anders (2011), como *vergüenza prometeica*. Debido al rango superior que la cultura contemporánea confiere a las cosas hechas, emergería este nuevo afecto correspondiente a la vergüenza de haber llegado a ser, en lugar de ser hecho, es decir, “por el hecho de que, a diferencia de los productos impecables y calculados hasta el último detalle, debe su existencia al proceso ciego y no calculado, extremadamente arcaico, de la procreación y el nacimiento” (2011: 40).

producimos en interacción con estos, sino que procesan y organizan la información en miras a ejercer una influencia sobre la esfera de la vida cotidiana de sus usuarios y conducir el curso de sus vidas, no coactivamente, sino que en función de sus apetencias y prácticas. Ahora bien, la gubernamentalidad algorítmica, que hace que el sí mismo de los individuos sea clasificado y manipulado en función de la infinidad de datos que estos producen en interacción con estas tecnologías, no es más que la punta de lanza de una tendencia más general que, siguiendo a Serrano (2011), podemos caracterizar como una *política de los afectos*.

Según Serrano (2011), el quid del problema de lo biopolítico desarrollado por Foucault radica en que este sitúa la cuestión del poder más allá del laberinto de las ideologías, en provecho del afecto dominante de la voluntad de poder que exige la sumisión total y sin límites de la naturaleza y la vida en general. Para Serrano (2011), la biopolítica subordina todos los afectos al afecto dominante de la voluntad de poder, según el propósito de controlar la imaginación y los afectos de los individuos, constituyendo una matriz que inculca el pensamiento/afecto de la infinitud en los sujetos, de manera que este se reproduzca al interior de cada uno de estos, concientizándolos acerca de la importancia de su propia mismidad. Y es el mundo digital el que lleva hasta el paroxismo esta tendencia: mientras las máquinas fueron analógicas, estas se restringieron a imitar y explotar la naturaleza, pero las máquinas digitales han dado un salto cualitativo hacia su prescindencia, en cuanto que estas constituyen una segunda realidad que ofrece “una ontología que es ya lenguaje y que es solo lenguaje” (2011: 204) y, a la manera de una mente universal, estas se proponen conectarse con las emociones de los ciudadanos y el universo de la auto-representación.

Si en los estudios de Foucault hay una exploración en torno al modo en que el proceso de subjetivación era mediado por interlocutores que vehiculaban un determinado modo en que la subjetividad debía relacionarse consigo misma; como señala Rodríguez (2018), hoy encontramos que esas instancias de interlocución van en camino a ser sustituidas por perfiles digitales y biomoleculares. La obra de Paul B. Preciado, aunque centrada en la política emancipatoria del sexo y la corporalidad, analiza la convergencia de los dos vectores de constitución de la subjetividad contemporánea analizados a lo largo de este apartado, a saber, las dinámicas de la biopolítica molecular, sumada a la ubicuidad de los dispositivos tecnológicos de la información y la comunicación basados en silicio. En *Testo Yonki* (2008)

Preciado acuña el concepto de *farmacopornografía* para señalar la convergencia de estos dos tipos de tecnologías de producción sociopolítica de la subjetividad: por una parte, la biomolecular (fármaco), que integra las sustancias en las cuales la biología molecular identifica un potencial subjetivante, como la testosterona y los estrógenos; y, por otra, la semiótico-técnico (pornográfico) promotoras de ficciones somatopolíticas naturalizadoras del discurso normativo en torno a la sexualidad.

Sin embargo, la sintetización de las moléculas sexuales por parte de la industria farmacéutica ha liberado la *esencia* de lo masculino y lo femenino del cuerpo, en el sentido de que las categorías de género dejan de ser una condición natural inmanente, para pasar a ser un dominio de la tecnociencia y del capital, haciendo emerger al hombre y la mujer como “artefactos industriales modernos, tecno-organismos de laboratorio” (Preciado, 2008:126). Para Preciado es preciso politizar la aparente neutralidad de los criterios con que los discursos médicos y científicos determinan los usos legítimos de las llamadas hormonas sexuales, ya que mientras la píldora anticonceptiva se ha transformado paulatinamente en un programa de producción cosmética de la feminidad, ayudando a la mujer a ceñirse a los códigos estéticos dominantes con que se representa mediáticamente su cuerpo, comercializándose como un tratamiento para el acné, el hirsutismo, la obesidad, etc.; por su parte, la testosterona es sujeta a estrictos criterios de comercialización y distribución que vedan a las mujeres de su acceso, puesto que la circulación libre de estas moléculas supondría una distorsión general del sistema de asignación del género y el sexo. De este modo, Preciado pone de relieve que el capitalismo, a través de la industria farmacéutica, ha efectuado una desterritorialización técnica de la decodificación social del género y el sexo hasta reducirlos a meras sustancias moleculares, a meros flujos asignificantes, sobre las cuales, paradójicamente, se prohíbe aplicar el concepto capitalista del libre mercado.

El objetivo que desempeñan estas tecnologías farmacológicas es equivalente al rol de la pornografía, en el sentido de que esta última arraiga la sexualidad en una representación dominante y simplificada de la misma, ya que los códigos estéticos del porno están basados en la representación del monopolio masculino del placer y la sexualidad, del que emana como un subproducto la sexualidad femenina. La pornografía es un “documental fisiológico” (Gubern, 2005: 26) destinado a fundirse con el cuerpo y el deseo de sus espectadores, para enseñarles visual y físicamente en lo que consiste la praxis sexual y el deseo, promoviendo

coordinadas actitudinales e identitarias definidas por una operación sinecdóquica del pensamiento, donde la genitalidad define la identidad¹⁶. En definitiva, la tesis que sostiene Preciado (2008) es que las moléculas y la pornografía son tecnologías de subjetivación que trabajan en alianza para asegurar la perpetuación y el afianzamiento de una “metafísica naturalista del género que afirma la existencia biológica e histórica de dos sexos (hombre y mujer), dos géneros (femenino y masculino) y recientemente, dos sexualidades (heterosexual y homosexual) fijas e inmutables, fuera de las cuales se extiende un ámbito de desviación y patología” (Preciado, 2008: 149)¹⁷.

Ahora bien, tan importante como estas tecnologías son los espacios en los cuales estas convergen. Sloterdijk recupera la metáfora provista por Dostoievski en su novela titulada *El palacio de cristal*, para describir el espacio interior del mundo del capital como un “invernadero del bienestar” (2006b: 609) que ha arrastrado hacia un adentro perfectamente calculado todo lo que antes era exterior. Lejos de ser una feria al aire libre, el espacio interior del mundo del capital sería un palacio de cristal que augura la *cristalización* de la totalidad, la emergencia de una realidad-*indoors* generalizada, al cual, sin embargo, le es inherente el principio de la exclusividad. Asimismo, Sloterdijk (2006b) destaca la simultaneidad histórica entre la emergencia de la arquitectura de apartamentos y el discurso fenomenológico, en cuanto que ambas están centradas en el anclaje del individuo en un medio explicitado: la modernidad, a través del lenguaje arquitectónico, efectúa una “explicitación de la estancia” (2006b: 383), donde habitar desde ahora significa, ante todo, aislarse en espacios de inmunidad y aclimatación para *ser-en-el-mundo*, donde el espacio interior de las viviendas se constituye como un medio para la representación y la regeneración de una identidad volcada a la autorrealización en la inmanencia.

¹⁶ Gubern (2005) recupera la caracterización que hace Robert H. Rimmer de la representación de la sexualidad en la pornografía: la pornografía reproduce los códigos dominantes de representación de la sexualidad en cuanto que esta consiste básicamente en la exposición del monopolio masculino del placer. La pornografía ha sido tradicionalmente la representación de un hombre que, negándose a la penetración anal, hace visible su capacidad de hacer gozar a la mujer en tanto receptor de su esperma visiblemente lanzada sobre la superficie de su cuerpo y cuyo sexo pasivo siempre se mantiene abierto, lubricado y dispuesto para el goce.

¹⁷ Sin embargo, es preciso considerar la precisión que hace el artista visual Felipe Rivas, quien distingue entre la *pronografía fordista*, caracterizada por su uniformidad y utilizar soportes tecnológicos como la fotografía analógica, el cine, el VHS, el CD y el DVD; y, por otro lado, la actual *pornografía postfordista*, de carácter *amateur* y caracterizada por su diversidad y que emplea las plataformas digitales de Internet como Cam4 o Redtube.

Sloterdijk (2006b) plantea que en la proliferación de viviendas unipersonales en edificaciones de altura se proyecta el tipo de comunidad y de individuo que está produciendo el capitalismo: una comunidad *neutronizada*, es decir, reducida a sus partículas elementales a un conjunto de individuos conscientes de su individualización, compuesta por *singles*, que, liberados de la paternidad y del trabajo físicamente agotador, se convierten en consumidores controlados dedicados al cuidado de las relaciones consigo mismos. Este autor llama *egósfera* a esta relación del individuo y su vivienda:

El apartamento como célula de vivienda representa el plano atómico en el campo de las condiciones de hábitat: así como la célula viva en el organismo constituye el átomo biológico y, a la vez, el principio generativo (...) la construcción moderna de apartamentos desarrolla el átomo-hábitat: la vivienda de un espacio, con el habitante que vive solo, como núcleo celular de su burbuja privada de mundo. Por el regreso a la unidad celular se lleva el espacio habitable mismo a su forma elemental (Sloterdijk, 2006b: 434)

Sloterdijk propone la *espuma* como imagen o símbolo de la subversión definitiva de la sustancia y de los discursos abarcantes, del desplazamiento de los valores asociados con la madurez, la templanza y la moderación, en provecho de una nueva *mística burguesa* que invierte la orientación metafísica de la trascendencia hacia la inmanencia. La metáfora de la espuma describe el hábitat de esta nueva forma de la subjetividad, el espacio de cultivo del alma del superhombre, con mucha más precisión que cualquier dibujo y fotografía, en tanto que, como destaca Lefebvre (2013), estos últimos producen una imagen demasiado sólida, unas formas demasiado definidas como para que consigamos hacernos una idea del nodo de flujos, movibilidades y conductos que convergen en el nuevo espacio doméstico y urbano espumizado, llevando y evacuando enormes masas de energía, cuyos moradores perciben, reciben y manipulan, a fin de conseguir suplementar sus respectivas posiciones de identidad.

El más relevante de los flujos energéticos que recorren estos espacios es la electricidad. McLuhan (1996) llama al mundo contemporáneo como la *edad eléctrica*, en virtud del carácter revolucionario de esta forma de energía que, operando de modo omnipresente y descentralizado, abole las tradicionales limitaciones temporales y espaciales al posibilitar la transferencia acelerada de información. Si la sociedad de control está intrínsecamente vinculada con la electricidad es porque, como señala McLuhan, esta es totalizadora e inclusiva, permitiendo que cualquier lugar sea un centro, efectuando, por tanto, una descentralización del poder. McLuhan destaca que esta energía, en la misma medida que ha revolucionado los procesos productivos y nos ha implicado con la humanidad, haciendo

del mundo una aldea, se ha transformado en una extensión de nuestro sistema nervioso, en el sentido de que esta se ha agenciado con nuestros sentidos y facultades cognitivas, extendiéndolas e intensificándolas.

Al respecto, Sloterdijk (2006b) acuña el concepto de *insularidad* o *insulamiento* para referirse al aislamiento en espacios de seguridad y confort doméstico donde, a la manera de paraísos insulares, el individuo puede efectuar un *autoemparejamiento*, término que no remite al vivir solo, sino que a la producción de una *autosimbiosis* donde la relación de pareja es completada por el individuo por sí solo, mediante un proceso continuo de diferenciación de sí facilitado por accesorios y tecnologías electrónicas orientadas al autocuidado y la automodelación. Es en estos espacios donde se expone de modo elocuente los alcances revolucionarios de esta energía, en la medida que, como destacan McLuhan (1996) y Sloterdijk (2006b), los individuos adquieren la inédita facultad de poder aislarse completamente del ritmo circadiano de la naturaleza, al punto de poder recrear artificialmente un régimen equivalente centrado en torno a los cuidados de sí mismo. Gracias a la energía eléctrica, la vivienda se consolida durante el siglo XX como una máquina generadora de redundancias y hábitos, posibilitando la transposición técnica de la teología en una inmunología general, ya que esta permite al individuo sustituir “los vagos sistemas de inmunidad psicosemánticos de la metafísica religiosa por sus propias células-habitáculos, altamente aisladas desde el punto de vista jurídico y climático” (Sloterdijk, 2006b: 412).

Respecto de este punto, es interesante el estudio de Paul B. Preciado (2010) quien analiza la influencia de la revista *Playboy* en el diseño del nicho arquitectónico donde tiene lugar la fabricación del superhombre. Para Preciado, Hugh Hefner no solo inventa la pornografía moderna, sino que al representarse a sí mismo a través de los *massmedia* como prototipo del nuevo consumidor masculino que reivindica su derecho a un espacio doméstico no regido por las leyes sexuales y morales del matrimonio heterosexual, introduce un discurso que redefine las relaciones tradicionales entre género, sexo y arquitectura. Hugh Hefner se representa a sí mismo en *Playboy* en cuanto que habitante de una plataforma ortopédica de la subjetividad, a saber, la *porno-utopía* sexual, posdoméstica y urbana del apartamento de soltero, en el cual es posible construir una atmósfera mediática, totalmente controlada, a través del flujo de información y de la ingestión de moléculas sintéticas. En efecto, *Playboy* promueve un nuevo *modus vivendi*, consistente en el voluntario

confinamiento en un paraíso íntimo o “celda posdoméstica” (2010: 87) nunca del todo privada que, retomando las cualidades de la celda célibe del monje medieval y de la celda penitenciaria de la sociedad disciplinaria, se presenta como un espacio orientado a la reforma y reconstrucción del alma del individuo.

Con el concepto de *pornotopía*, Preciado (2010) sigue y completa la tesis de Foucault en su ya clásico ensayo sobre las heterotopías en el cual expone la impronta espacial de nuestra época, pero donde este solo insinúa el vínculo entre el espacio y la sexualidad. La pornotopía es un tipo de heterotopía orientada a producir la subjetividad sexual como un derivado de las operaciones espaciales “de una domesticidad orquestada y coreografiada con dispositivos técnicos de vigilancia y de reproducción audiovisual” (2010: 84). La tesis que Preciado (2010) sostiene en esta investigación es que la mutación del espacio urbano y la emergencia del apartamento de soltero es un eje conductor entre la sociedad disciplinaria y las nuevas modalidades de gubernamentalidad biopolítica, donde la organización espacial y escópica de la arquitectura panóptica ha dado paso a la construcción de habitáculos unipersonales cuyos solitarios moradores pueden suplementar sus respectivas posiciones de identidad mediante un conjunto de mercancías y tecnologías multimedia, farmacológicas y sexuales, destinadas a producir placer, a intensificar, suplementar, pero también conducir en una determinada dirección el deseo de sus usuarios¹⁸.

En definitiva, el capitalismo ha inventado nuevos y numerosos mecanismos de codificación de la vida, donde esta nueva triple raíz, a saber, las moléculas, el silicio y la arquitectura, constituye un amplio dispositivo de modulación de la subjetividad. La investigación de Preciado (2008) expone con elocuencia este fenómeno: tras el desmantelamiento del sistema sexo-género tras sintetización de las moléculas sexuales, que liberan la *esencia* de lo masculino y lo femenino del cuerpo, el capitalismo utilizó la

¹⁸ Cabe señalar que la hipótesis de Preciado no es del todo original. Antes del estudio de Preciado (2010) el arquitecto Rem Koolhaas repara en el carácter pornotópico del *Downtown Athletic Club* de Manhattan que, con sus doce primeras plantas solo accesibles para hombres, se erige desde la segunda década del siglo XX como una manifestación técnica y arquitectónica de una metafísica orientada a proteger y suplementar la vida del hombre blanco, norteamericano y de edad adulta. Este rascacielos es concebido como un espacio de condensación de la sociabilidad masculina, al mismo tiempo que como una “incubadora para adultos” (Koolhaas, 2004: 157), destinada a proteger a los hombres de la corrosión de la vejez, permitiéndoles transformarse en últimos hombres, conforme a sus designios personales: “bastiones de lo antinatural, los rascacielos como este club anuncian la inminente segregación de la humanidad en dos tribus: una, la de los metropolitanitas -literalmente hechos a sí mismos-, que habrían usado todo el potencial del aparato de la modernidad para alcanzar niveles excepcionales de perfección; y la otra, simplemente el resto de la raza humana tradicional” (Koolhaas, 2004: 158).

pornografía, las moléculas y la arquitectura para perpetuar la metafísica naturalista del sexo y el desequilibrio político entre hombres y mujeres. Desde esta perspectiva, cabe definir al superhombre en virtud del espacio que habita, de la unidad que estos constituyen con estos *conglomerados egosféricos de células de mundo*, en las cuales convergen moléculas y dispositivos técnicos, además de una multiplicidad de flujos semióticos y energéticos, que, actuando como prótesis de la subjetividad, infundiendo el afecto de la infinitud, convenciendo al sujeto de la importancia de su mismidad, constituyen, en alianza, una atmósfera centrada en el cultivo del alma individualizada.

3. TRAS LA SUBJETIVIDAD O SOBRE LO QUE EL SUJETO HACE IMPENSABLE

En su curso acerca del problema de la subjetividad en la obra de Foucault, Deleuze (2015) afirma que las investigaciones de este discurren en torno a la demostración de que aquello que, desde una perspectiva dóxica, podemos llamar *nuestra interioridad*, siempre se encuentra subsumida por las formas de exterioridad, esto es, por la coordinación de lo visible y lo enunciable, por la exterioridad disyuntiva del ver y el hablar, que configura el saber que nos provee de los códigos, las organizaciones, las jerarquías, en correspondencia con las cuales dirigimos nuestras vidas. Para Foucault, tanto la interioridad psíquica como el encierro físico en las instituciones disciplinarias -la prisión, el hospital, la escuela-, se encuentran subordinados a funciones de exterioridad, es decir, al servicio del saber, de la continuación de las materias formadas y de la exacta correspondencia entre las palabras y las cosas. Siempre estamos ante el mundo, el mundo siempre está de frente a la subjetividad y esta nunca accede al afuera, a lo que Deleuze (2017) llama *el elemento informal de las relaciones de fuerzas* que identifica con el poder y que es más lejano que todo el mundo exterior y, sin embargo, es preciso llegar hasta allí o, más bien, no tenemos elección.

El exterior no es el afuera, ya que mientras el exterior remite a las formas comunes que el saber archiva, el afuera es el elemento no-estratificado, lo que escapa a la forma-luz y a la forma-lenguaje. Cuando Foucault, en su *Historia de la locura*, afirma que *lo que está encerrado es el afuera*, pone de relieve la relación coextensiva de la interioridad subjetiva con el afuera, respecto de lo cual nunca somos conscientes porque siempre estamos tomados por la forma-luz y la forma-lenguaje, en el mundo de las correspondencias entre las palabras y las cosas, cuya coordinación es orquestada por el saber y el poder. Dicho de otro modo, lo

que está encerrado en la convergencia entre palabras y las cosas “es lo virtual, la potencia de la metamorfosis, el devenir” (Lazzarato, 2006: 79) de la subjetividad. Cuando hablamos de la fuga, ponemos en juego el problema de cómo liberar el afuera para, a su vez, liberar el adentro, y así deshacer las formas de exterioridad que impiden acceder a lo que se presenta, desde la perspectiva del saber, de las formas de exterioridad, como lo imposible, como lo impensable.

La operación por la cual se constituye una subjetividad, esto es, un adentro del afuera, Deleuze (2015) la denomina *pliegue*: el pliegue produce la subjetividad o, que es lo mismo, el ser del sujeto es el plegamiento del afuera, la construcción de una memoria, pero no entendida como la recuperación del recuerdo o la retención del saber verdadero, sino que como la actualización de una virtualidad y, por tanto, como una creación. Si la subjetividad y la memoria es equiparable a un pliegue, es porque conseguimos una subjetividad cuando los flujos se enrollan sobre sí mismos y algo se retiene, a la manera de la hoja de papel en la cual imprimimos una fuerza para producir con ella, mediante un conjunto de dobleces, una forma deseada, una forma reconocible, una forma común. Deleuze (2015) define el afuera como la muerte, pero no la muerte personal del *yo muero*, sino que la muerte impersonal, coextensiva a la vida, el *se muere*, de modo que no coincide ni con la forma-luz bajo la cual se ve, ni con la forma-lenguaje bajo la cual se habla, ya que el afuera “carece de imagen, de significación, de subjetividad” (Deleuze y Guattari, 2002: 27).

La extrañeza de la pregunta por el afuera radica en que nos es imposible aceptar con facilidad la idea de que exista algo que no sea posible determinar bajo la forma-luz y la forma-lenguaje. Para explicar este problema, Deleuze (2015) recurre a la literatura, y emplea ejemplos provenientes de las obras de Artaud, Michaux, Melville, Roussel, y a metáforas de fenómenos de la naturaleza y a la imagen del océano: el pliegue, la subjetividad, es como el ojo de un huracán, como el interior de una embarcación en alta mar, es decir, un espacio donde podemos vivir, movernos, respirar, sin lo cual quedamos expuestos a lo irrespirable, al vacío, a la muerte. La acción de apartar los pliegues para alcanzar el afuera, reviste una importancia crucial, en la medida que en el afuera se descubre un fundamento del ser fuera del sujeto, la consecución de una forma de existencia al margen de las tecnologías sociopolíticas de construcción y modulación de la subjetividad.

Deleuze resume las dos actitudes fundamentales en torno al problema de la subjetividad, esto es, hacer el pliegue o ir de pliegue en pliegue, y apartar los pliegues o deshacer los pliegues: “Vivir es vivir en los pliegues. (...) Pero hay dos maneras: o bien vivo en los pliegues apartándolos, o bien vivo en los pliegues organizándome en ellos, cubriéndome con ellos. Si los aparto, deshago el pliegue de la línea. Por el contrario, si me rodeo de ellos, indudablemente no paro de hacer y de rehacer pliegues” (Deleuze, 2015: 64). Estas dos acciones provienen, a su vez, de dos formas del pensamiento muy diferentes, “aquella que tiende a la personología, [la psicología, el discurso de las identidades, los relatos auto-biográficos] por compleja que sea, y aquella que tiende hacia lo impersonal, lo que Blanchot llamará lo neutro, la no-persona, el *él* o el *se*” (Deleuze, 2015: 20). Esta primera forma de pensamiento constituye el punto de partida del método geológico-arqueológico desarrollado por Foucault, en el sentido de que este analiza las modalidades del pliegue, es decir, los modos en que se produce la subjetividad, sin embargo, este se encuentra orientado hacia esta segunda forma de pensamiento, ya que su propósito es la consecución de lo impersonal o lo que Deleuze llama “la cámara central” (2017: 184), es decir, el elemento no estratificado, que tiene la esperanza de encontrar al final de la gran grieta que divide el pensamiento, entre lo visible y lo enunciable.

En el capítulo anterior, siguiendo el problema de investigación de la genealogía del sujeto moderno desarrollado por Foucault, hemos intentado definir la noción de subjetividad, describir los desplazamientos más relevantes y las implicaciones históricas, culturales y políticas contenidas en esta discusión. Así, hemos identificado cuatro sujetos o cuatro formas de la subjetividad que se superponen entre sí: (1) *El sujeto gnómico que pliega la fuerza sobre sí para gobernarse a sí mismo*: el sí mismo gnómico integra el conocimiento de la verdad y la voluntad de aproximarse libremente a ella, y que emerge en la atracción que suscita sobre él la fuerza de la verdad, al frente de él como una meta positiva de la existencia, de acuerdo con el propósito de hacer de la vida una obra bella y buena; (2) *El sujeto gnoseológico que se pliega sobre una línea infinita en una negación trascendente de la vida*: el sí mismo gnoseológico convierte en un objeto de análisis el contenido y los movimientos de su pensamiento, en una actividad hermenéutica y sacrificial sin pausa, de acuerdo con el propósito trascendente de acceder a la contemplación de Dios; (3) *La forma-hombre que se pliega sobre las fuerzas de finitud de la vida, el trabajo y el lenguaje*: en la forma-hombre,

preso en la red de fuerzas de finitud, confluyen el sujeto filosófico-jurídico del humanismo y el sujeto de interés del liberalismo, y que emerge como resultado del desplazamiento de la espiritualidad y la conversión del hombre en un objeto positivo de conocimiento por parte de las ciencias humanas, de acuerdo con el propósito de organizar y maximizar la fuerza vital de la población; y (4) *la forma superhombre que se pliega sobre el ser de la vida las moléculas, el silicio y la arquitectura*: tras la desterritorialización generalizada de todos los códigos propiciada por el capitalismo, este toma a su cargo las subjetividades plegándolas sobre las moléculas y el silicio, así como sobre espacios de inmunidad seguros y confortables, capaces de suplementar las posiciones de identidad de sus habitantes.

Para Foucault la máxima délfica del *gnothi seauton* constituye el hilo conductor de estas tres primeras formas de la subjetividad, e incluso, podemos agregar, de esta última forma: un primer momento, donde en el marco general de la inquietud de sí (*epimeleia heautou*), es decir, del problema de establecer una relación consigo mismo, emerge la cuestión del autoconocimiento (*gnothi seauton*), de la necesidad de conocerse a sí mismo para acceder a las verdades eternas, que son dos principios que establecen, en la cultura grecolatina, un entrelazamiento dinámico; un segundo momento, donde la pastoral cristiana pone en primer plano esta última máxima al imponer a sus fieles la tarea de descubrir lo que está oculto en sí mismo, y manifestar la verdad de sí a un maestro, en una muestra de obediencia absoluta e incondicional; y, un tercer momento, donde las técnicas de verbalización de la pastoral cristiana son recuperadas por las ciencias humanas y reinsertadas en el sujeto-objeto población para posibilitar, mediante la conversión del deseo en discurso, el gobierno individualizado de sus elementos constitutivos. Reconocemos la continuidad de esta máxima en la cuarta forma de la subjetividad, en la medida que la multiplicidad de tecnologías y flujos semióticos y energéticos hipertrofian este problema, al infundir sobre los sujetos el afecto de la infinitud, convenciéndolos sobre la importancia y profundidad de sus existencias.

Las formas de la subjetividad de las que nos ocupamos en el apartado anterior son como las figuras de papiroflexia, papeles plegados, que ahora quisiéramos alisar. El propósito de este capítulo es indagar en lo que el lenguaje de la representación elimina para posibilitarse a sí misma, a saber, el sin fondo diferencial a la que da la espalda la doctrina de la subjetividad, la “memoria biológica” (Deleuze y Guattari, 2004: 150), sobre cuya represión

y olvido se asienta esa *otra* memoria, la memoria subjetiva. Por esta razón es preciso avanzar a contrapelo del problema del que nos hemos ocupado en apartado anterior, situándonos en el instante previo a la emergencia del pliegue subjetivo. Así nos proponemos desplazar la noción de sujeto, en virtud de aquello que según Deleuze la subjetividad hace impensable, a saber, el ser como diferencia, lo sin fondo pre-individual y a-subjetivo desde el cual emerge la subjetividad, para, en definitiva, dar con las zonas de comunicación aberrantes donde se alcanza la disolución de las formas de la identidad y la materia intensiva del ser. Comprendiendo que el propósito de todas estas disquisiciones no es realizar una exaltación de la muerte, sino que todo lo contrario, esto es, resaltar las potencias irreductibles del cuerpo que inutilizan la retórica de la trascendencia y la subjetividad, cabe preguntarse por el sentido que tiene deshacer el pliegue subjetivo.

3.1. DESFONDAR LOS FUNDAMENTOS: DIFERENCIA, ACONTECIMIENTO Y TEMPORALIDAD

¿Estará Dios a la altura del accidente que abre los cuerpos, que los ahoga en sangre, a la altura de esos dolores que son posibles en cada una de nuestras vísceras?

Bataille, Georges, *La pura felicidad*

La filosofía se interroga por lo que hace que haya verdad y falsedad, es decir, su preocupación es determinar los fundamentos que hacen posible el acceso al conocimiento. El fundamento, aquello de lo que se ocupa la filosofía, ofrece un suelo a las operaciones del pensamiento, pero este, como plantea Lapoujade (2016), determina simultáneamente el principio según el cual dicho suelo debe distribuirse, los términos con que el pensamiento debe pensarse. De ahí que el fundamento tenga la forma de un círculo: “si el fundamento debe dar razón de toda cosa, ¿cómo puede dar razón de sí mismo, salvo girando en un círculo?” (2016: 35). Al respecto, Pardo (2014) plantea que el fundamento ha sido designado en occidente con dos nombres, *el ser y el sujeto*, a través de los cuales es posible trazar un largo proceso de desplazamiento, delineado precisamente en el apartado anterior y signado por aquello que Foucault llamó *momento cartesiano*, donde la metafísica del ser es sustituida por el sujeto, por las representaciones que emanan del pliegue subjetivo, en la cual Descartes sitúa el fundamento del ser, el saber y el hacer. Pardo (2014) define la obra de Deleuze en función del esfuerzo de impugnar los fundamentos en provecho de aquello que aún queda

por pensar, es decir, aquello que se sustrae a las representaciones subjetivas o, más bien, aquello que la subjetividad hace impensable: la *diferencia*, el *ser como diferencia*, un ser que *no es* sino que difiere en y de sí mismo, y que al emanciparse del yo que lo unifica emerge a la manera de una *sopa* a-subjetiva, pre-individual, que contiene la multiplicidad de materiales con que se fabrican los individuos y se invisten los sujetos.

Según Nadaud (2017), Deleuze extrae la noción de pre-individualidad de la teoría de la individuación de Simondon, quien intenta superar el esquema aristotélico hilemórfico, según el cual la forma estaría contenida en la materia. Lo pre-individual, tal como lo indica su nombre, es lo que está antes el individuo, esto es, un campo recorrido por fuerzas en tensión que tienden hacia la estabilidad, es decir, los campos son metaestables, y esa metaestabilidad determina la puesta en forma de lo pre-individual en lo que Simondon llama *proceso de individuación*. Por lo tanto, la individuación es el proceso de adquisición de forma de una multiplicidad pre-individual, el cual posibilita la emergencia de individuos físicos y seres vivientes. Este campo es el de las singularidades im-personales, a-asignificantes que, según Deleuze (2017), es preciso hacer hablar hoy día para pensar el ser como diferencia. Desde esta perspectiva “una cosa, un animal, una persona, sólo se definen por movimientos y reposos, velocidades y lentitudes (longitud), por afectos, por intensidades (latitud). Ya no hay formas, sólo hay relaciones cinemáticas entre elementos no formados; ya no hay sujetos, sólo hay individuaciones dinámicas sin sujeto” (Deleuze, 1997: 105). Sin embargo, a diferencia de los individuos físicos, que se individuán de una vez y para siempre, el ser vivo es agente y teatro de un proceso de individuación sin pausa, en el sentido de que no agota jamás toda la energía de lo pre-individual, ya que lo propio del ser vivo es conservar una tensión metaestable, de modo que siempre posee en él lo pre-individual (Nadaud, 2017).

Aquí lo pre-individual es el sin-fondo del ser como diferencia que Deleuze (2017), siguiendo a Spinoza, describe como un ser compuesto por una infinidad de partes evanescentes y pequeñas que nos pertenecen bajo una infinidad de *relaciones diferenciales*. En la ética de Spinoza, recuperada por Deleuze (2017), las cosas se definen por lo que pueden, por las acciones y pasiones de las que algo es capaz, por los grados o umbrales de potencias que son capaces de efectuar, abriéndonos, de este modo, a una diferenciación infinita de la cantidad de potencia de los existentes. La potencia es indisociable de la noción de afecto, que remite a lo que efectúa la potencia de un ser, a lo que aumenta o disminuye

sus grados o umbrales de potencia, de modo que la modalidad de la afección es la instantaneidad, comportando siempre una transición de un ser a otro, es decir, un devenir (Deleuze, 2008). De ahí que es preciso distinguir entre los sentimientos y los afectos: mientras los sentimientos son expresiones de la subjetividad, los afectos son todo aquello que efectúa la potencia de un ser y que Spinoza distribuye en dos polos, por una parte, los afectos alegres que aumentan la potencia, y los afectos tristes que la disminuyen.

A propósito de esta discusión, Deleuze (2008) contrapone la ética a la moral: a contrapelo de la moral, que eleva el ser a una esencia o confronta al ser con el problema de realizar su esencia, nunca del todo cabalmente realizada porque toda esencia se encuentra expuesta a accidentes que la desvían del propósito trascendente de realizarse a sí mismas; en la ética, o bien, de la *etología*, esto es, la ciencia práctica de las maneras de ser en el ser, no hay *el bien* y *el mal*, sino que *lo bueno* y *lo malo*, siendo lo bueno aquello que aumenta la potencia de un ser y lo malo aquello que la disminuye; de modo que toda acción del ser es una virtud porque, aun cuando el ser se encuentre sumido en la más grande de las desesperaciones, o bien, se deje llevar por sus apetitos sexuales, estas acciones se encuentran contenidas en su potencia (Deleuze, 2008). En suma, *no lo que se es, sino lo que se puede*: “Nada sabemos de un cuerpo mientras no sepamos lo que puede, es decir, cuáles son sus afectos, cómo pueden o no componerse con otros afectos, con los afectos de otro cuerpo, ya sea para destruirlo o ser destruido por él, ya sea para intercambiar con él acciones y pasiones, ya sea para componer con él un cuerpo más potente” (Deleuze y Guattari, 2002: 261).

Pardo (2014) recupera el que para Deleuze es el gran descubrimiento de la filosofía kantiana: *la determinabilidad*, la forma en que lo indeterminado deviene determinable, que es, en definitiva, el descubrimiento de la diferencia. La importancia de este descubrimiento es que da cuenta de lo que se encuentra entre la determinación y lo indeterminado, a saber, *la forma de la determinabilidad*, que no es el *yo pienso* ni el *yo soy*, sino que *el tiempo*. De esto se desprenden las consecuencias de que, por una parte, el yo aparece atravesado por una fisura que pasa entre el *cogito* (yo pienso) y el *sum* (yo soy), por la que discurre un tiempo vacío, sin sujeto, que es la forma de la determinabilidad; y, por otro lado, la determinabilidad del yo, solo posible en el tiempo, señala que tras el yo activo, sustantivo, soberano, se encuentra un yo pasivo, un yo disuelto en mil yoes larvarios, lo cual pone de relieve la diferencia como la condición olvidada de la subjetividad: “sólo el tiempo puede reunir el yo

pienso con el yo existo, permitir que el primero determine al segundo, pero sólo al precio de un desfase entre ambos que elimina su identidad sustantiva. El tiempo es lo que disocia la esencia de Dios (su concepto) de su existencia, la cesura que atraviesa al sujeto, la diferencia que le separa de sí mismo” (Pardo, 2011: 74).

Si bien Kant no avanza más allá de señalar las condiciones de la determinabilidad, para Deleuze, aunque sea de modo tangencial, aunque sea para llegar hasta un aparente punto muerto y luego retornar al yo activo y soberano, refulge en la pregunta trascendental kantiana la diferencia como elemento constitutivo de la subjetividad. Lapoujade (2016) destaca la necesidad de Deleuze de explorar ese más allá para deshacer las alternativas con las que nos confronta la metafísica cartesiana y la filosofía trascendental kantiana, esto es,

o bien un fondo indiferenciado, sin-fondo, no-ser-informe, abismo sin diferencias y sin propiedades; o bien, un ser soberanamente individuado, una forma fuertemente personalizada. Fuera de ese Ser y de esa Forma, no queda sino el caos. (...) [Ambas] están de acuerdo en no concebir singularidades determinables más que aprisionadas en un Yo supremo o un Yo superior” (Deleuze, 2017b: 139).

Es en función con la superación de este punto muerto, que puede afirmarse, según Lapoujade (2016), que la filosofía de Deleuze aspira a describir el modo en que el fundamento se reúne con lo *sin-fondo del Ser*, con lo indiferenciado, “el fondo de los cuerpos y el sin-fondo de sus mezclas” (Deleuze, 2017b: 169), para ver cómo a partir de lo indiferenciado, de lo pre-individual, de lo a-subjetivo, se engendra la diferencia, lo individual, la memoria, la subjetividad. Gracias al empirismo Deleuze halla lo que hay tras la subjetividad, sustituyendo al sujeto como punto de partida de esta discusión por lo no individuado, y descubre el error de la filosofía trascendental: “concebir el fundamento a imagen y semejanza de aquello que está llamado a fundar, de calcar lo trascendental sobre lo empírico” (Pardo, 2014: 110).

En *Empirismo y subjetividad* (2007a), basándose en las aportaciones de Hume, Deleuze plantea el *principio de diferencia*, “todo lo separable es distinguible, y todo lo distinguible es diferente” (Deleuze, 2007a: 94), a través del cual hace coincidir la sustancia y la experiencia, “el ser igual a la experiencia” (2007a: 93); donde la experiencia no es un atributo de la sustancia sino que una sustancia en sí misma, afirmando la absoluta autosuficiencia de la experiencia respecto del sujeto, en el sentido de que nada antecede a la experiencia y esta no supone más que *lo dado*, es decir, “la sucesión, el movimiento de las ideas separables en la medida en que son diferentes, y diferentes en la medida en que son separables” (2007a: 94). La experiencia es *lo dado*, es lo que se da a percibir y que Hume

define como un flujo de lo sensible diferenciable, un conjunto de percepciones, el movimiento, el cambio, sin identidad ni ley, pero que compone un conjunto o colección de ideas que es lo que llama imaginación. Es en el seno del flujo de lo dado, en *lo sin fondo*, donde la subjetividad se desarrolla, frente a lo cual Deleuze se pregunta: “¿cómo se puede constituir en lo dado un sujeto tal que supere lo dado?” (2007a: 92). Aquí el espíritu no es la unidad trascendente del ser, sino que la imaginación, es decir, una colección de lo dado, de lo cual se desprende que esta primera pregunta puede quedar formulada también del modo: “¿cómo el espíritu deviene sujeto? ¿cómo la imaginación deviene facultad?” (2007a: 13).

La respuesta que entrega a esta pregunta es que “el hábito es la raíz constitutiva del sujeto, y *lo que el sujeto es en su raíz es la síntesis del tiempo*, la síntesis del presente y el pasado con miras a un porvenir” (2007a: 100-101; énfasis añadido). Siguiendo a Hume, Deleuze (2007a) afirma que la invención y la creencia exponen el hábito como el principio de la subjetividad, en el sentido de que ambas implican la síntesis de un pasado y un presente que constituye el porvenir, o bien, donde acontece una síntesis que plantea el pasado, es decir, lo que determina, impulsa, pesa, como una regla del porvenir, donde el tiempo es la estructura del espíritu y el sujeto se presenta como síntesis del tiempo. A estos planteamientos, Pardo (2014) agrega que no es que los hábitos *del* sujeto labren una subjetividad, sino que los hábitos son quienes instituyen al sujeto, los hábitos nos sostienen en la experiencia como flujo de lo sensible, son los hábitos quienes facilitan y producen la contracción que somos entre pasado y presente, de lo que se desprende que el sujeto es una colección de impresiones sensibles contraídas. Al respecto, Pardo (2014) recupera el concepto de *clinamen* para designar ese momento imperceptible e impensable, ese instante infinitamente pequeño que no puede ser vivido, recordado ni representado, en el cual acontece la contracción que instituye una diferencia, en el que el ser se recoge y detiene por un momento el flujo de su devenir y constituye un presente, una presencia, posibilitando la sensación y el entendimiento¹⁹. En definitiva, cuando hablamos del sujeto

queremos decir que la imaginación, de simple colección que era, pasa a ser una facultad; la colección distribuida se convierte en un sistema. Lo dado es retomado por un movimiento y en un movimiento que supera a lo dado; *el espíritu se vuelve naturaleza humana*. El sujeto inventa y cree; es síntesis, síntesis del espíritu. (...) Ante todo, con respecto al tiempo. El espíritu considerado en el modo de aparición de sus percepciones

¹⁹ Según Berardi (2017), Epicuro formula el concepto de *clinamen* para deshacerse de la teoría aristotélica del motor inmóvil (popularizada más tarde por el cristianismo) y que se define como el “punto de precipitación y fijación del movimiento vibratorio de los eventos posibles”.

era, esencialmente, sucesión, tiempo. *Hablar del sujeto, ahora, es hablar de una duración, de una costumbre, de un hábito, de una espera. La espera es hábito y el hábito es espera: ambas determinaciones, el empuje del pasado y el ímpetu hacia el porvenir* (Deleuze, 2007a: 95; énfasis añadido).

El hábito constituye el ritmo de la vida inseparable de un cierto territorio, el cual se forma al contraer cualidades y producir marcas expresivas, de modo que no hay *el* tiempo, sino que la fabricación de tiempos heterogéneos (Lapoujade, 2016). Según Lapoujade (2016), en un primer nivel, las contracciones del flujo de lo sensible por las cuales se produce el tiempo presente, una duración, un hábito, una repetición, un ritmo, no producen al sujeto, ya que el hábito no solo remite a la contracción de los instantes que conforman nuestras costumbres, sino que también los seres en general contraen las materias de esos instantes (como el agua, la luz y el carbono que contrae la planta en el proceso de la fotosíntesis); de modo que toda contracción es en primer lugar una presunción, una espera (dado A espero que ocurra B), indisociable de un cierto disfrute, de un cierto placer que el ser extrae de lo que contrae y que crea el presente vivo, *el presente como hábito de vivir*. De ahí que la pretensión, la espera, pueda definírsela también como placer, la espera de la *repetición* del placer, que antes del advenimiento del sujeto, antes del devenir humano de lo viviente, configura innumerables sensibilidades vitales que se proyectan en innumerables hábitos no-humanos que, a su vez, crean territorialidades, que, sin embargo, se encuentran muy lejos del sujeto y los fundamentos, un suelo poblado de almas contemplativas (*el alma de las plantas*, diría Gustav Fechner), que expresan su autosatisfacción presente.

Si cabe considerar la filosofía de Deleuze como una *filosofía del acontecimiento* es porque esta aspira a dar cuenta del acontecimiento como “testimonio de lo sin fondo sobre nosotros. (...) Por el acontecimiento, todo recomienza, pero de otro modo: somos redistribuidos, regenerados en ocasiones hasta lo irreconocible. *Todo se repite pero distribuido de otro modo, nuestras potencias continuamente removidas*” (Lapoujade, 2016: 69-70; énfasis añadido). Los acontecimientos no dependen de nuestros cuerpos, pero estos son efectuados espacio-temporalmente por estos sin confundirse, ya que estos coexisten pero de acuerdo a temporalidades distintas. Recuperando una distinción del tiempo estoica y para dar cuenta de esta diferencia entre los cuerpos y los acontecimientos, Deleuze en *Lógica del sentido* (2017b), plantea que el pasado, el presente y el futuro no son tres partes de una misma temporalidad, sino que estas forman dos lecturas simultáneas del tiempo: mientras en *el tiempo del ser* todo es actual y presente, y solo hay cuerpos y diferencias cuantitativas que

fijan las cosas y las personas, que desarrollan una forma e invisten un sujeto; por su parte, *el tiempo del ser en cuanto devenir*, es el tiempo infinitamente subdividido por los acontecimientos, esquivando siempre el presente, dividiendo incansablemente el tiempo en un antes y un después, haciendo del acontecimiento una experiencia del no-tiempo en el tiempo. El otro nombre con que Deleuze (2017b) designa estas lecturas del tiempo es *Cronos* y *Aión*: mientras el tiempo de Cronos remite al presente vasto y profundo, donde la subjetividad reabsorbe el pasado y el futuro conquistando su presente, creando un territorio; el tiempo del Aión apela a los acontecimientos que pervierten el presente producido por el hábito, amenazando todo lo que existe, ya que devela el proceso de mezcla y demolición en el que consiste la vida.

Siguiendo la filosofía estoica, Deleuze (2017b) presenta el orden de los cuerpos y los hechos, y el orden del lenguaje, como campos escindidos: cuando enunciamos el acontecimiento, cuando formulamos proposiciones que los designen, estas nunca coinciden con su efectuación, o bien, la proposición siempre es formulada con anticipación o retraso respecto de los acontecimientos que experimentamos, de modo que la diferencia entre los cuerpos y los acontecimientos es una diferencia de tiempo (Pardo, 2014). De modo que el acontecimiento es la génesis del sentido, ya que este es lo expresado de la proposición que designa el acontecimiento, y, sin ser ni el acontecimiento ni el cuerpo, este posibilita la coordinación de las palabras y las cosas, articulando sus diferencias y sus correspondencias. La pregunta *¿Qué ha pasado?*, repetida en numerosas ocasiones en su obra, va dirigida a aquello que se halla en la frontera entre las palabras y las cosas, es decir, el acontecimiento-sentido que capta el ser como devenir: “El acontecimiento es coextensivo al devenir, y el devenir mismo, coextensivo al lenguaje” (Deleuze, 2017b: 35). Por consiguiente, el lenguaje está en una relación esencial con el acontecimiento, y la modalidad por medio de la cual el lenguaje expresa los acontecimientos son los verbos infinitivos, ya que los acontecimientos no son cosas, ni estados de cosas, cualidades o propiedades físicas, sino que resultados de acciones y de pasiones que esquivan el presente.

Sin embargo, el lenguaje siempre está desfasado respecto de estos y el sentido de una proposición, es decir, lo que el acontecimiento significa, no depende en absoluto ni de los acontecimientos designados y tampoco de los cuerpos que los experimentan y enuncian, sino que solo del sistema de significación según el cual una proposición puede o no ser verdadera:

“el sentido de una proposición es completamente interior al orden del significante, y no depende en absoluto de objetos designados o de sujetos manifestantes. Solo depende de un sistema o significación (código) que establece determinadas relaciones posibles” (Pardo, 2014: 99). Deleuze llama *círculo de la proposición* al movimiento en el que nos encontramos atrapados y que va “de la designación a la manifestación, y luego a la significación, pero también de la significación a la manifestación y a la designación” (Deleuze, 2017b: 44), cuyo cuarto elemento es el sentido, el cual vincula todas estas partes al circular *entre* los cuerpos y el lenguaje. En definitiva, de esto se desprende que la génesis del sentido, es decir, de lo que vincula estas partes del círculo de la proposición, es el acontecimiento: “no hay que preguntar cuál es el sentido de un acontecimiento: el acontecimiento es el sentido mismo” (Deleuze, 2017: 50).

Para Deleuze la repetición posee una importancia ontológica fundamental, ya que esta autentifica la diferencia, ya que el cuerpo deviene la diferencia en la repetición, ya que la diferencia habita la repetición, la cual no se produce *en* el tiempo, sino que esta constituye el tiempo en el que la repetición se produce como *ritornelo*: “el tiempo es *ritornelo*” (Lapoujade, 2016: 71). A las dos lecturas de la temporalidad, Cronos y Aión, según Lapoujade (2016), Deleuze agrega tres dinámicas o síntesis por las cuales la repetición constituye el tiempo como *ritornelo*. (1) En primer lugar, estarían *las repeticiones del hábito*, de carácter psíquico y/o empírico, a las cuales ya hemos hecho referencia, y que se caracterizan por producir un presente como hábito de vivir, un territorio que conjura el caos mediante la contracción de una sucesión de instantes y/o materias. (2) Una segunda síntesis serían *las repeticiones de la memoria*, de carácter metafísico, donde el pasado coexiste con el presente, que es la punta extrema de todo nuestro pasado y en la cual la memoria deviene condición de nuestro presente, formándose simultáneamente, pero sin confundirse, ya que cada presente de nuestra vida es una repetición de nuestro pasado entero, a la manera de una reconquista de ese presente en un supuesto destino superior que lo funda filtrando el caos. Por lo tanto, esta segunda síntesis profundiza la primera, pero no en función de un principio empírico, sino que trascendental, que forma ya la subjetividad: “la primera síntesis nos hace penetrar en los ritmos de la materia y nos describe como compuestos de ritmos que constituyen otras tantas series heterogéneas; la segunda síntesis pliega esos ritmos al interior de círculos y nos hace penetrar en las profundidades de la memoria” (Lapoujade, 2016: 99). Esta segunda síntesis

evidencia que, como señala Lazzarato (2006), el ritornelo es el lugar de la subjetivación como jerarquización momentánea y clausura provisoria de una multiplicidad de fuerzas. En términos de Berardi (2017), el ritornelo es una concatenación semiótica recurrente que, junto con vincular el cuerpo con el ambiente que lo rodea, ya sea, mediante una canción, un ritual, un símbolo, o bien, un slogan o un mensaje viral, al mismo tiempo condena al organismo a perder sensibilidad y su habilidad para vibrar cuando anquilosa sus obsesiones y sus códigos de interpretación. (3) Finalmente, están *las repeticiones del eterno retorno*, de carácter ontológico, que ya no es el tiempo personal de la memoria, con la cual ha roto, sino que el caos, el tiempo donde acontece la subversión del mundo representativo de la subjetividad y que engulle los fundamentos y donde el tiempo es atrapado por lo sin fondo del acontecimiento: “Solo la tercera síntesis es vacía, vacía de todo recuerdo, despojada incluso de la sustancialidad de la duración, de su peso metafísico y de sus ritmos. Solo conserva de la memoria la forma pura del tiempo, a saber, la disyunción, la diferencia del tiempo consigo mismo” (Lapoujade, 2016: 83).

Estas dos primeras síntesis del tiempo constituyen el tiempo de Cronos, permitiendo conjurar el caos y crear un centro, una morada, un territorio, *el adentro de un afuera*, en definitiva, una memoria y una subjetividad. Por otra parte, esta tercera síntesis del tiempo, *la síntesis temporal del eterno retorno*, va a contrapelo del doblete empírico-trascendental que constituye el tiempo como Cronos, ya que da cuenta de la efectuación espacio-temporal de los acontecimientos sobre los cuerpos, abriendo el territorio a una desterritorialización, línea abstracta o de fuga, que a fuerza de quebrar el curso del tiempo presente, pone en relación el adentro y el afuera, la subjetividad con el *caosmos*: el eterno retorno “es el acontecimiento de todos los acontecimientos, el principio trascendental de distribución de las potencias, que solo hace volver las potencias, y no las formas personales, individuales o subjetivas que ellas revisten y a las que no cesa por el contrario de hacer morir como hace morir lo idéntico, lo Mismo y lo Uno. Solo será retenido, puesto que solo vuelve, lo que afirma o expresa la diferencia” (Lapoujade, 2016: 92). Mientras la memoria como pasado personal en la segunda síntesis hace un círculo con lo vivido para devenir trascendental, en esta tercera síntesis el porvenir deviene reserva de acontecimientos, *Aión*, que rompe con todo pasado personal o colectivo, y que compromete el pensamiento con una memoria impersonal, una memoria-

cosmos, una anti-memoria, que contiene todo lo que cambia y se mueve, pero bajo la forma inmutable del cambio y el movimiento perpetuo (Lapoujade, 2016).

Esta perspectiva devela que la subjetividad no se constituye a través del lenguaje representativo de la narración, sino que esta, en su forma más primordial, emerge de un ritmo, a la manera de la música, de una canción, de una nana, de un tarareo que, pese a su fragilidad, es capaz de conjurar el caos:

El niño se salva del caos con su cancioncilla, construye su morada a fuerza de sintonías que dan a su casa una apariencia sólida, se hace adulto, acumula propiedades, distribuye sintonías y pancartas para marcar y defender su territorio Pero he aquí que sigue estando afuera, no “fuera de su casa”, fuera del lenguaje, sino justamente en el afuera del lenguaje, en las inmediaciones del sentido, en los bordes de la palabra y la historia, en el límite de las formas, las figuras y los ritmos que, al mismo tiempo que lo protegen contra la deformidad, lo sitúan nuevamente en plena noche, en esa gran ola en la que ha logrado instalarse, en el *punto de contacto* entre el interior y el exterior, entre el caos y el ritmo (Pardo, 2014: 263).

El tercer aspecto del ritornelo, que hace ascender el sin fondo, nos confronta con la necesidad de pensar el cosmos no como algo separado del caos, que es el esfuerzo platónico de desplazar la materialidad en virtud del pensamiento del ser centrado en las sustancias capaces de resistir los accidentes, sino como lo que procede de él, es decir, su coexistencia como *caosmos*, el *caosmos del ser*, el *cosmos hundiéndose en el caos*. Las estratificaciones sociales aspiran a conjurar esta tercera síntesis del tiempo, la inquietante extrañeza que supura la tierra fundada, el caosmos del ser que reúne el sin fondo diferencial y el caos cósmico.

Sin embargo, no se trata de una apología de la entrega al azar del eterno retorno, a la distribución de las potencias del ser por efecto de los acontecimientos que nos desfiguran sin cesar; sino que, como afirma Lapoujade (2016), de la necesidad de afirmar *la justicia sin razón del azar* que nos hace devenir nómadas, descentrados continuamente por lo que nos pasa y nos hace pasar de una individualidad a otra. Desde esta perspectiva, toda “tirada de dados es forzosamente ganadora, puesto que afirma suficientemente el azar, en lugar de recortarlo, probabilizarlo o mutilarlo. Y lo que se afirma a través de cada frágil combinación es una capacidad de vida, con una fuerza, una obstinación, una perseverancia en el ser sin igual” (Deleuze y Parnet, 1997: 9-10). Si Deleuze y Guattari (2002), confieren gran importancia a la figura del nómada, es porque la tierra que estos conciben, al igual que el cosmos coextensivo al caos, es una tierra en movimiento, en permanente proceso de desterritorialización, un mundo atravesado por un combate inmemorial entre el agua y la tierra. A través de ellos es que la desterritorialización se devela, no como un movimiento de

huida o alejamiento, sino que como un movimiento de la propia tierra, ya que los nómades “son los únicos que ocupan la tierra, que ‘siguen’ la tierra, que están en una relación de immanencia con ella (...)” (Lapoujade, 2016: 43), cabalgando sobre sus fuerzas.

Deleuze extrae una fórmula ética estoica de la relación entre el ser y el acontecimiento, a saber, “no ser inferior al acontecimiento, convertirse en el hijo de sus propios acontecimientos” (Deleuze y Parnet, 1997: 75). La ética de Deleuze nos confronta con la necesidad de querer aquello que nos sucede, *amor fati*, que no consiste en desear la efectuación del acontecimiento o accidente que puede conllevar la desgracia y la muerte, sino que el sentido de lo que nos sucede. Somos dignos de lo que nos ocurre cuando consideramos lo que nos acontece como parte constitutiva de nosotros mismos, cuando nos captamos como identidades fortuitas y acogemos aquello que el acontecimiento abre en nosotros porque, el acontecimiento “no es la solución de un problema, sino la apertura de posibles” (Lazzarato, 2006: 37). Siguiendo a Deleuze en *Diferencia y repetición*, Lapoujade (2016) confronta al hombre de fe con el azar: mientras el creyente descubre que sus decisiones ya fueron tomadas en su lugar y comprende que la única acción posible consiste en ocupar el lugar que le destina esa decisión ya tomada, eligiendo su elección, repitiendo su elección en cada momento del tiempo para ver recobrado su yo y dado nuevamente su Dios; el eterno retorno, que hace ascender el sin fondo, la diferencia, destruyendo a Dios y al yo, nos arroja al azar como una combinación de casos fortuitos, frente a lo cual elegir se transforma en una afirmación de la propia combinación y, por tanto, en una afirmación del azar por entero, conquistando, de este modo, un derecho sobre la combinación azarosa que somos.

En la *Lógica del sentido* (2017b) este problema se plantea en los términos de la falsa y la verdadera repetición: mientras la falsa repetición cristiana hace volver lo uno nada más que una vez, “el cuerpo resucitado y el yo recobrado” (2017b: 348), la verdadera repetición del eterno retorno es el orden que subsiste tras el orden de Dios, *el movimiento perpetuo de la desfundamentación intrínseco a la vida*, el tiempo del devenir en el que es subvertido el mundo representativo de la subjetividad por la emergencia de lo sin fondo, que hace volver, no la identidad, sino que el ser como diferencia, el retorno ilimitado del devenir, o bien, “el en-sí de toda experiencia, pues toda experiencia es una disolución de la identidad, un pasaje o un devenir” (Pardo, 2014: 57). En palabras de Badiou (2002), el tiempo como Cronos, que es el tiempo de la metafísica del ser cartesiana que instaura una soberanía del sujeto sobre el

objeto, el pensamiento se construye como una cadena, de A-ser a B-ente, de B-ente a A-ser, encadenando el pensamiento al ente como co-presencia del ser, unificando los términos en una representación, es decir, como una repetición falsa; mientras que desde la perspectiva del tiempo como Aión, el pensamiento se da como una repetición sucesiva de instantes sin punto de partida ni final, del modo A y B, B y A, es decir, como una repetición verdadera, desnuda, sin sujeto, puro devenir y punto de apertura de lo uno (Badiou, 2002).

Las formas sustanciales son lo invariable, pero en el tiempo lo accidental introduce en la sustancia diferencias de grado, variaciones, relaciones, que son exteriores a los conceptos con que se designan dichas sustancias. Cuando Deleuze extrae el principio empírico “las relaciones son exteriores a sus términos” (Deleuze y Parnet, 1997: 65) se refiere a la incapacidad de las representaciones de la subjetividad de dar cuenta de aquello que se ubica *en medio* de los términos, a saber, las relaciones que se dan entre términos de naturaleza heterogénea y que son exteriores a su esencia, a sus familias y filiaciones representativas. Al medio de las cosas crecen las relaciones que se sitúan al nivel de lo a-subjetivo y lo pre-individual “en el punto en el que las percepciones se hallan en estado de contracción, pero cuando esta síntesis no ha devenido aún síntesis activa de la conciencia, sino que permanece como síntesis pasiva del inconsciente” (Pardo, 2014: 28). De modo que la síntesis activa de la conciencia que conserva el pasado como memoria, del tipo *A es B* o *A es causa de B*, si bien posibilita la representación como acción de un sujeto cognoscente, mediante el lenguaje y lo que Pardo (2014) llama *la cuádruple raíz de la representación*, a saber, *la analogía, la semejanza, la identidad y la oposición*; esta se asienta sobre la base de un olvido o desconocimiento de aquellas síntesis pasivas del inconsciente bajo cuyos efectos el sujeto se configura. Estas contracciones de la percepción (*clinamen*) quedan disimuladas en la representación que se centra en las sustancias, dejando de lado el subsuelo de contracciones diferenciales donde se gestan los mil hábitos larvarios que nos hacen y hacen lo que hacemos: “sentir es sentir una diferencia, una intensidad diferencial; pero cuando lo sentido es representado, aparece como cualidad o como extensión, y la diferencia de intensidad se anula y tiende a desaparecer [en virtud de] poder sentir y concebir cualidades y extensiones” (Pardo, 2014: 69).

En este sentido, la representación opera como principio que desagrega todo lo que no esté arraigado en sus cuatro operaciones fundamentales, haciendo, de este modo, impensable

la esencia como diferencia, invisible el carácter creativo de la temporalidad donde los cuerpos efectúan los acontecimientos. Este problema que señala Pardo (2014) en la obra de Deleuze, es desarrollado también por Derrida en *La gramatología* (1986), bajo el nombre de la *metafísica de la presencia*, esto es, el deseo y la exigencia sistemática y universal, por parte de la tradición del pensamiento occidental, de afirmar un significado trascendental del pensamiento y el lenguaje asociado a la escritura fonético-alfabética como reflejo de la realidad y su representación. De este modo, el sentido del ser es reducido al campo de la presencia como presencia consigo, es decir, como subjetividad, y su dominación a partir de una forma lingüística, frente a lo cual Derrida nos llama a interrogarnos por lo que constituye nuestra historia y por lo que ha producido tal trascendencia del sentido del ser como presencia, tal modo de pensar que considera lo representado como sombra o reflejo del representante. Al respecto, es interesante el estudio de Byung-Chul Han titulado *Ausencia* (2019), donde contrapone a esta metafísica de la presencia que afirma la estabilidad y firmeza de la sustancia como un ideal ascético, la cultura del lejano oriente donde hay una preocupación por las formas de existencia carente de solidez o firmeza, lo cual se proyecta en sus respectivas formas de religiosidad y las formas arquitectónicas y pictóricas que acompañan sus respectivos cultos.

Como plantea Pardo (2014), la identidad del ser es el devenir-inteligible de las diferencias, ya que a través de las formas de identidad la diferencia se domeña, se torna representable y tolerable. De modo que toda representación del ser está subjetivada, o bien, en palabras de Lapoujade (2016), la representación es la diferencia fundada o fundar es fundar la representación, en una operación que desnaturaliza el ser como diferencia.

El mundo entero ha pasado dentro de la representación; y todos los seres que los pueblan son pensados bajo las exigencias de la representación (...) [pero] ‘bajo’ el mundo de la representación gruñe y jamás ha dejado de gruñir lo sin fondo, el mundo de las diferencias libres y no conectadas. No es la historia de un ‘olvido’ sino de una desnaturalización de la diferencia, de una conjuración activa de sus potencias, confundidas con las del caos. No se ha olvidado la diferencia, sino que solamente se la ha pensado *mediatizada*, sometida, encadenada, en suma *fundada*. La representación, es la diferencia fundada” (Lapoujade, 2016: 50)

Deleuze (2017b) llama a lo que se sustrae a la representación *simulacro-fantasma*, que, en palabras de Pardo, es “esa turbulencia que inquieta a la representación desde sus márgenes y es constantemente expulsada de ella, porque no puede ser representada sin subvertir la representación” (2014: 67). Esta diada conceptual es indisoluble y son como las dos caras

de una moneda señalando ámbitos dispares, aunque complementarios en su revocación del principio de identidad, según plantea Sonna: “Una cara, la del simulacro, mira al plano de lo real oponiéndose a la identidad como principio de lo que es correlato del conocimiento; la otra cara, la del fantasma, mira al plano psíquico y se opone a la identidad como principio subjetivo, es decir, a la idea de yo como fundamento del conocer y como base de la subjetividad” (Sonna, 2020: 99).

En *Mil mesetas* (2002) este problema es formulado empleando las nociones *molar* y *molecular*, con las cuales Deleuze y Guattari designan, respectivamente, el plano de las materias formadas con que se delimitan objetos, representaciones, fenómenos de masa, formaciones estadísticas, conjuntos gregarios, desde cuya perspectiva el ser es la materia formada y representada a través del lenguaje significante; y, por otro lado, el plano de los flujos, devenires e intensidades, desde cuya perspectiva el ser se devela como diferencia, como materia no formada. La *estratificación* es el fenómeno que posibilitaría que las multiplicidades moleculares, la esencia intensa de todo individuo, entren en los conjuntos molares que las codifican para tornarlas materias formadas, el cual es descrito como un fenómeno de doble articulación, *doble-bind*, consistente en un ordenamiento de la materia y en su organización, donde “la primera articulación seleccionaría o extraería de los flujos partículas inestables, unidades moleculares o cuasi moleculares metaestables (sustancias) a las que impondría un orden estadístico de uniones y sucesiones (formas). La segunda articulación sería la encargada de crear estructuras estables, compactas y funcionales (formas), y constituiría los compuestos molares en los que esas estructuras se actualizan al mismo tiempo (sustancias)” (Deleuze y Guattari, 2002: 48).

En palabras de Lapoujade (2016), el proceso de estratificación inscribe las multiplicidades moleculares en sistemas de linaje, en alternativas excluyentes y personalizadas del tipo padre/madre, hombre/mujer, humano/animal, etc., confiriéndoles unas uniones preestablecidas, unas organizaciones dominantes y jerarquizadas en miras a organizar las variaciones intensivas de la materia no formada en función de unos determinados fines. Deleuze y Guattari (2002) acuñan el concepto *Juicio de Dios* para designar este proceso en el que todos participamos a través de cada enunciado que formulamos: “Los estratos eran juicios de Dios, la estratificación general era el sistema completo del juicio de Dios” (Deleuze y Guattari, 2002: 48). El Juicio de Dios es la

estratificación misma que consiste “en distribuir el Ser en función de categorías, de géneros de especies, de gradaciones teológicas, de jerarquías morales o epistemológicas” (Lapoujade, 2016: 61), donde Dios es “el amo del silogismo disyuntivo” (Deleuze, 2017: 342), es decir, el garante del sistema del juicio que procede según disyunciones exclusivas que aseguran la permanencia de la repartición convenida de las identidades, la unidad del uno y del mundo, la exacta correspondencia entre las palabras y las cosas.

Si se estratifican las multiplicidades moleculares es “para juzgar, para tener el derecho de juzgar, y juzgar según un derecho que procede de la forma de identidad del fundamento” (2016: 61), de modo que, si hay una razón para representar algo, si hay una razón para fundar algo, esta es para someter a los seres a las exigencias del fundamento. Según Lapoujade (2016), el propósito de Deleuze y Guattari (2002) al formular este problema es conseguir deshacer las materias formadas, sustraer la materia del ser a la acción del juicio, del fundamento, que es lo que siguiendo a Artaud, estos llaman *detener el juicio de Dios*, en miras a atender a la materia informal capaz de disipar los fundamentos, ya que “la acción de lo sin fondo sobre el fundamento introduce en él una falla, una grieta, que disocia su forma de identidad de modo que el pensamiento reclama nuevas lógicas para pensar lo que, desde lo sin fondo, asciende a través de la grieta” (Lapoujade, 2016: 62). El cuerpo sustraído del juicio de Dios es un cuerpo intenso donde no hay nada que se le parezca a un sujeto o una persona, o bien, en palabras Pardo (2014), un cuerpo donde lo que hay es tan solo un compuesto de relaciones diferenciales, elementos materiales no formados, pre-individuales, a-subjetivos que, sin constituir necesariamente un magma amorfo, entran en relaciones heterogéneas, transitorias y contingentes que van dando lugar a diferentes órganos que nada tienen que ver con el organismo ni con la pertenencia a una especie, género o genealogía.

Deleuze (2008) recurre a Spinoza para describir este cuerpo sustraído del juicio, en el que la esencia cualitativa de un ser es sustituida por su intensidad, esto es, por su grado potencia, por los afectos que en un momento dado completan o efectúan su potencia. El problema de la sustracción del ser al sistema de juicio conduce a Deleuze a formular aquello que, en un intento por rotular su pensamiento, denominó *empirismo trascendental*, concepto que proyecta el deseo de arrastrar el juicio hasta su catástrofe, hacer fugar el sistema del juicio moral a través del ascenso de lo sin fondo como campo de experimentación capaz de arrancar al sujeto de sus estratos y territorialidades para deformarlo hasta los límites de lo

vivable, para exponer “el cuerpo o el pensamiento [a] experimentar movimientos incompatibles con un cuerpo organizado y un pensamiento articulado” (Lapoujade, 2016: 117-118).

Hablaremos de empirismo trascendental, en oposición a todo lo que constituye el mundo del sujeto y del objeto. Hay algo salvaje y poderoso en dicho empirismo trascendental. No se trata ciertamente del medio de la sensación (empirismo simple), porque la sensación sólo es un corte en el flujo de conciencia absoluta. Se trata más bien, tan cerca como dos sensaciones puedan estar, del paso de una a la otra como devenir, como aumento o disminución de poder (cantidad virtual). (Deleuze, 2007b: 35)

El empirismo trascendental es la “doctrina de los movimientos aberrantes” (Lapoujade, 2016: 103) que emerge de la crisis de los fundamentos y la representación, según la necesidad de deshacer el pliegue subjetivo para alcanzar lo que estos suprimen para posibilitarse a sí mismos, a saber, el ser como diferencia, “el mundo hormigueante de las singularidades anónimas y nómadas, impersonales, preindividuales, [donde] pisamos finalmente el campo de lo trascendental” (Deleuze, 2017b: 136) que Deleuze designa a partir del par conceptual *simulacro-fantasma*. La concepción utilitarista del sujeto como *homo economicus*, para quien es extraño cualquier otro sentimiento distinto al del móvil por el interés personal, según Lazzarato (2018) está de espaldas a esta fuerza subjetiva virtual que actúa por debajo de las sensaciones y representaciones, posibilitando la invención y la cooperación como acontecimientos de des-valor y de des-mesura, regidos por leyes contrarias al de la utilidad y la escasez. En otras palabras, lo que la noción de subjetividad hace impensable es que, como señala Lazzarato (2006), el sujeto es individuación de individuaciones, de sustancias, átomos, célula, órganos, etc. en continuo proceso de lucha y cooperación entre una infinidad de seres y mónadas orgánicas e inorgánicas, por lo que el sujeto no se apoyaría sobre sí mismo, como lo plantea la teoría del sujeto que hemos analizado en el apartado anterior, sino que sobre toda esta constelación de individuaciones irreductibles que acontecen con independencia de la voluntad del sujeto en cuestión.

Según Lapoujade, el empirismo trascendental aspira a superar la dualidad desgarradora que sufre la estética, situada entre una teoría de la sensibilidad como forma de experiencia posible y una teoría del arte como forma de experiencia real, mediante la reunión de la estética de las intensidades y una dialéctica de las ideas que cortocircuita la representación y las coordenadas del sujeto y el objeto, haciendo, de este modo, la obra de arte una experimentación, la consecución de lo insensible de la sensibilidad, de lo inmemorial de la memoria, de lo inimaginable de la imaginación, de lo impensado del pensamiento.

“Estética y dialéctica solo comunican directamente si las facultades dejan de comunicar en un sentido común” (Lapoujade, 2016: 106), siendo, en este sentido, el arte el campo privilegiado para captar aquello que este último es incapaz de captar, dando testimonio de la relación directa entre lo sensible y la idea, entre la estética y la dialéctica, donde el pensamiento se libera tanto del sujeto como del objeto, para devenir pensamiento puro, visión directa de la esencia o de la idea, en el sentido de que “el arte remonta de los cuerpos hacia las ideas, quiere hacer ver la Idea a través de los cuerpos o de las formas sensibles” (Lapoujade, 2016: 108)²⁰.

De un modo equivalente a la coexistencia del caos y el cosmos, la paradoja deliberada que comporta la noción *empirismo trascendental* da cuenta de la coexistencia aberrante de la representación y la diferencia, de la razón y la sensación, de lo trascendente y lo empírico, por lo que bien se podría afirmar que, con esta noción, Deleuze reivindica la necesidad de un arte y una filosofía capaces de *traicionar* las disyunciones excluyentes con que nos confrontan estos binomios, para, en definitiva, poner en evidencia la diferencia que eclipsa la representación, la sensación que vuelve sensible la razón, lo empírico que bloquea lo trascendente. De ahí que, como plantea Pardo (2014), la filosofía de Deleuze manifieste una notable predilección por las anomalías de la experiencia que son incompatibles con un cuerpo y un pensamiento organizados en la subjetividad, ya que estas “dejan entrever la afirmación de una diferencia insuperable e irresoluble” (2014: 230). Asimismo, la importancia que Deleuze (2017b) atribuye al arte y al pensamiento, se debe a que estas se constituyen como los campos privilegiados donde es posible jugar a afirmar el azar, donde es posible hacer del azar, del Aión, un objeto de afirmación, siendo precisamente esto lo que otorga al pensamiento y al arte la potencia de trastornar la realidad, la moralidad y la economía del mundo, al hacer perceptible lo imperceptible que se esconde tras representación.

3.2. EL CUERPO SIN ÓRGANOS. EL DESEO Y LA FORMACIÓN SOCIAL

²⁰ Berardi (2017) rastrea este concepto del arte planteado por Deleuze hasta Paul Klee, para quien la actividad creativa no consiste en reproducir lo visible, sino en *hacer ver* lo invisible, lo imperceptible: “La poesía, la música, la pintura, el cine, la literatura [desde esta perspectiva] no representan simplemente realidades existentes; su función es hacer que el mundo sea perceptible sensorialmente, traducir el mundo a configuraciones sensitivas” (2017: 42).

La felicidad de alguien es su manera de hacerse un cuerpo sin órganos.

Deleuze, Gilles, *Derrames, entre capitalismo y esquizofrenia*

Cuando Deleuze y Guattari hablan del deseo no designan el deseo de esto o aquello y ni siquiera el deseo sexual, ya que el deseo no es lo mismo que el placer. Nos han hecho creer que el deseo se satisface en el placer, el cual es una afección de una persona o sujeto, mientras que el deseo es una dimensión constitutiva de la existencia de los seres en general: “el deseo es la esencia misma del hombre, en cuanto esta esencia es concebida como determinada a hacer algo en virtud de una afección cualquiera que se da en ella” (Deleuze, 2008: 468). Deleuze recupera de Spinoza esta concepción del deseo, a saber, la ley del *conatus* o del esfuerzo, es decir, la tendencia de los seres de perseverar en su propio ser, a afirmar su propia condición, a conservar su existencia, el deseo esencial de vivir y vivir bien, y que corresponde al móvil fundamental de la existencia, constitutivo de todo lo vivo (Camps, 2011). Deleuze toma como punto de partida de su discusión el cuerpo intenso de Spinoza, para quien es preciso definir el ser, animal o humano, no por su forma, por sus órganos o sus funciones, ni menos aún tomarlos como sujetos, sino que por los afectos de los que son capaces, ya que un cuerpo está compuesto *longitudinalmente* por partes extensivas bajo una cierta relación que nos pertenece y nos caracteriza, y *latitudinalmente* por partes intensivas con un cierto grado de potencia (Deleuze y Parnet, 1997).

Si volvemos sobre el cuerpo intenso de Spinoza es porque Deleuze, a través de él, reivindica la necesidad de pensar el deseo como *conatus*, ya que “desear perseverar en el propio ser significa desear el propio deseo, constituirse como deseante. Es decir, *en el conatus, deseo y ser coinciden sin residuos*” (Agamben, 2008: 413). Desde esta perspectiva el deseo es energía y el ser un umbral, un grado intensivo de potencia, definición que, llevada hasta sus últimas consecuencias, permite a Spinoza afirmar que somos eternos o, en otras palabras, que todo ser es “un bloque móvil y variable de eternidad” (Pardo, 2014: 52). Sobre esta última definición, Deleuze (2008) recupera la experiencia de la eternidad en Spinoza, según el cual la muerte no arranca al ser la parte intensiva que es desde toda la eternidad, que no es equivalente a afirmar la inmortalidad: mientras esta última solo puede ser concebida bajo las apariencias temporales de un antes y un después, es decir, del alma que no ha nacido con el cuerpo y que no muere con él; la experiencia de la eternidad remite a un *al mismo tiempo que*, es decir, donde se experimenta al mismo tiempo que se es mortal y eterno, o, en

otras palabras, experimentar que la parte intensiva de nosotros coexiste y difiere en naturaleza de nuestra parte extensiva, experimentar, en suma, que somos una parte intensiva o un grado de potencia irreductible a las partes extensivas que tenemos y que nos caracterizan bajo una determinada relación. Como plantea Pardo (2014), para que un ser realice su esencia intensiva, este bloque móvil y variable de eternidad, el ser debe desplegar esa infinitud que lo constituye o, en otras palabras, “ensanchar su *conatus*” (Pardo, 2014: 52), es decir, expresar lo que es más allá de su esencia, de la materia formada que se le ha sido conferida.

En este sentido, “lejos de suponer un sujeto, el deseo tan sólo puede alcanzarse en el momento en que uno pierde la posibilidad de decir YO. Lejos de tender hacia un objeto, el deseo tan sólo puede alcanzarse en el momento en el que uno ni busca ni capta un objeto, ni tampoco se vive como sujeto” (Deleuze y Parnet, 1997: 102). Este *cuerpo del deseo* que escapa a las coordenadas del sujeto y el objeto, corresponde identificarlos con el cuerpo intenso de Spinoza que, por su parte, Deleuze y Guattari (2002), siguiendo a Artaud, llaman *Cuerpo sin Órganos* -en adelante CsO. En el capítulo de *Mil mesetas* titulado “¿Cómo hacerse un *Cuerpo sin Órganos*?”, estos explican que el CsO es una “conexión de deseos, conjunción de flujos, *continuum* de intensidades” (2002: 166), por lo que, lejos de presentarse como una sustancia acabada, este se encuentra constituida por mesetas o umbrales, regiones de intensidad continua que no tienden a un punto culminante o cuyo único propósito es asegurar la consolidación de conjuntos difusos que, ignorando la sustancia y la forma, constituyen unidades, pero del tipo de *multiplicidades rizomáticas*, es decir, “no a la unidad de lo Uno, sino una unidad más extraña que solo se dice de lo múltiple” (2002: 163).

Probablemente, una de las descripciones más bellas y elocuentes de este cuerpo intenso lo encontramos en la obra de Nancy (2014b) a propósito de la embriaguez y la bebida. Para Nancy el cuerpo es tan fluido y gaseoso, como sólido, ya que en él se da, por un lado, un incesante intercambio rítmico de lo impalpable, de las aletas de la nariz a los bronquios, y en su seno fluyen y supuran aguas y aceites, humores, secreciones, linfas, sueros, salivas y menstruos que no dejan de manar en sí, de modo que aunque el cuerpo nos sea propio y nos identifiquemos con su forma, este se encuentra desde siempre ya anegado de extrañezas y su forma, lejos de ser como una estatua, es la de una informalidad expansiva y transvasiva, que evidencia su naturaleza líquida, diferencial, en permanente proceso de transformación. De

ahí que Nancy afirme que no es solamente en el mismo río donde Heráclito no se baña dos veces, sino que tampoco es en el mismo cuerpo con que se sumerge en el río.

Para Deleuze-Guattari representar-fundar el deseo, el inconsciente, comporta un acto de crueldad, en el sentido de que esto supone imponer al cuerpo un modo específico de organización que le es completamente ajena, por lo que “el cuerpo sufre por ser organizado de este modo, por no tener otra organización” (Deleuze y Guattari, 2004:17). Por tanto, desde esta perspectiva, ya no se deben “concebir los cuerpos a partir de la representación que nos hacemos de ellos ni de lo vivido que en ellos tenemos; se los produce a partir de los perceptos y de los afectos de los que uno se vuelve capaz” (Lapoujade, 2016: 304). *Perceptos y afectos*, son la contraparte de la percepción y los sentimientos, los cuales son, respectivamente, humanizantes y subjetivos. Al igual que el afecto libera el ser de la sustancia y la materia formada y representada, al definirlo por sus potencias virtualmente ilimitadas, el percepto libera la percepción del umbral de la percepción humana, independizándola del sujeto llamado a objetivar las sensaciones que experimenta. En este sentido, se denomina CsO a un “cuerpo no formado, no organizado, no estratificado o desestratificado, y a todo lo que circulaba por ese cuerpo, partículas submoleculares y subatómicas, intensidades puras, singularidades libres prefisicas y previtales” (2004: 51).

Pero el CsO no es solo el cuerpo de alguien, sino que la Tierra, el paisaje antes del advenimiento del hombre, antes de ser dividida, delimitada y repartida geopolíticamente, una Tierra “atravesad[a] por materias inestables no formadas, flujos en todos los sentidos, intensidades libres o singularidades nómadas, partículas locas o transitorias” (2004: 47-48). Al margen de sus posibles asignaciones, el CsO remite a un problema vital que nos compete a todos y que dice relación con la necesidad de que el deseo no se equipare a la carencia, y que este no se supedite a ningún criterio exterior o trascendente a su propio funcionamiento. El CsO siempre está preso en estratos, siempre está asediado por *técnicas de doblamiento* que lo llevan a plegarse, a formar relaciones biunívocas que impiden su funcionamiento, y que integran “el organismo, pero también la significancia y la interpretación, la subjetivación y la sujeción” (Deleuze y Guattari, 2002: 137). En este sentido, el CsO es una especie de diluvio o de derrame de flujos, un largo arroyo donde todos los flujos, que normalmente están distinguidos por sus códigos, se reúnen en un solo y mismo flujo indiviso, pasando sobre un solo y mismo cuerpo a través del cual huye por todos sus extremos (Deleuze, 2005). En *Mil*

mesetas (2002) encontramos otra metáfora, más adecuada, para graficar este concepto: el huevo que evoca el estado de un cuerpo anterior al organismo y la sedimentación o estratificación de las intensidades.

(...) nosotros tratamos el CsO como el huevo lleno anterior a la extensión del organismo y a la organización de los órganos, anterior a la formación de los estratos, el huevo intenso que se define por ejes y vectores, gradientes y umbrales, tendencias dinámicas con mutación de energía, movimientos cinemáticos con desplazamiento de grupos, migraciones, y todo ello independientemente de las formas accesorias, puesto que los órganos sólo aparecen y funcionan aquí como intensidades puras (Deleuze y Guattari, 2002: 158-159).

El CsO no es el vaciamiento de los órganos, sino que, como el contenido de un huevo, es un cuerpo definido únicamente por sus flujos, desplazamientos, intercambios y ritmos. Las fuerzas componentes del CsO son compuestas, descompuestas y recompuestas por el poder para producir, allí donde solo había un campo de individuación, es decir, un conjunto de individuaciones de individuaciones, una materia formada, una subjetividad, un organismo: “El organismo es la sedimentación específica de las vibraciones por las cuales se actualiza la potencialidad del huevo y naturalmente retiene la habilidad de volver al estado del cuerpo sin órganos” (Berardi, 2017: 40). Así, este concepto pone de relieve el destino al que los cuerpos se ven confrontados en el seno de toda formación social o *socius*, a saber, la formación de un organismo, o bien, para decirlo con Pardo (2014), la constitución de un sujeto de la experiencia, esto es, el centro estructural de la sensibilidad, un cuerpo vivido por la conciencia representativa de la subjetividad. Es preciso, por tanto, no identificar el cuerpo con el organismo, ya que un cuerpo no se limita a producir un organismo, ni tienen necesidad de adoptar una forma orgánica, sino que, antes bien, como afirma Pardo (2014), el organismo se constituye a partir del cuerpo y a su pesar, pero también, en un sentido inverso, el cuerpo siempre es captado desde la perspectiva del organismo, pero el cuerpo no deja nunca de desorganizar el organismo: “El cuerpo es el cuerpo. Está solo [no vacío]. Y no tiene necesidad de órganos. El cuerpo nunca es un organismo. Los organismos son los enemigos del cuerpo” (Deleuze y Guattari, 2002: 163).

Si Deleuze (2017), en su curso sobre Foucault, sitúa al poder del lado de lo estratégico y lo no estratificado es, precisamente, porque el poder no toma a los seres como materias formadas, como sustancias ya constituidas, sino que como multiplicidades moleculares, como conjuntos de singularidades a-subjetivas y pre-individuales desorganizadas, para conferir un organismo a los cuerpos y al pensamiento una forma subjetiva. En este sentido,

el hombre y la mujer, el niño y la madre, el Yo y el sujeto, son ejemplos de materias formadas que no son más que constelaciones de rasgos diferenciales, producidas históricamente en el seno de estrategias políticas: “se producen primero los espacios, los tiempos, los gestos que determinan a los individuos, y luego estos vienen a llenar esas funciones que les pre-existen, se adaptan a sus gestos y se acostumbran a vivirlos y a interpretarlos” (Pardo, 2014: 146). Por ejemplo: “el organismo del soldado moderno se constituye a fuerza de desorganizar el organismo del campesino o del vagabundo hasta convertirlo en un cuerpo-sin-órganos del que extraer nuevas relaciones entre elementos materiales” (Pardo, 2014: 149). El CsO pasa a través de este proceso que Deleuze y Guattari (2002) llaman *sujeción*, esto es, “la trascendencia del modelo en el que sujetos deben integrarse y a las formas en las que deben conformarse” (Lazzarato, 2020: 29). La sujeción conlleva la *estratificación* del CsO, es decir, “un fenómeno de acumulación, de coagulación, de sedimentación que le impone [al CsO] formas, funciones, uniones, organizaciones dominantes y jerarquizadas, transcendencias organizadas para extraer de él un trabajo útil” (Deleuze y Guattari, 2002: 164). En este sentido, según Pardo (2011), el CsO puede ser considerado como un cuerpo sin historia, que se presenta como límite de toda formación social, o bien, como el límite en el que toda formación social experimenta su muerte al ser imposible extraer de él un trabajo útil.

Artaud es quien provee a Deleuze y Guattari de la noción de CsO, cuando este, en su alegato por la necesidad de detener el juicio de Dios, distingue entre la materia intensiva del cuerpo y las organizaciones y estratificaciones a la que este se encuentra sujeto por los juicios: “Lo que Artaud llama Dios, es el organizador del organismo. El organismo es el que codifica, que agarrota los flujos, los combina, los axiomatiza. En ese sentido, Dios es el que fabrica con el cuerpo sin órganos un organismo. Para Artaud eso es lo insoportable” (Deleuze, 2005: 93). Si Dios es el amo del silogismo disyuntivo, el esquizofrénico, por el contrario, es el amo de la *síntesis disyuntiva*, que corresponde a la manera en que procede el deseo y el inconsciente, a saber, por encuentros, simpatías y alianzas entre elementos de naturaleza heterogénea que se implican recíprocamente en un solo y mismo ser: no el hombre o la mujer, el adulto o el niño, el hombre o el animal, sino que todo a la vez y de forma simultánea. Sin embargo, el esquizofrénico soporta grandes sufrimientos, en lo cual, según destaca Lapoujade, radica un cierto heroísmo, ya que en estos el pensamiento parece entrar en contacto con la materia. Al respecto, Deleuze (2017b) afirma que en el esquizofrénico se

desmorona la superficie metafísica que requiere el sentido para funcionar y que distribuye de un lado el lenguaje y del otro las cosas, haciendo que el cuerpo pierda sus límites precisos para devenir una profundidad que atrapa y arrastra todo a su alrededor, experimentando físicamente la acción del lenguaje y todo se reduzca a una mezcla de cuerpos, de encajaduras y penetraciones.

Ahora bien, si Deleuze y Guattari (2004) confieren a la figura del esquizofrénico una importancia tan relevante en su sistema filosófico, es porque este encarna la naturaleza del deseo como energía constitutiva del hombre: “la esquizofrenia es el universo de las máquinas deseantes productoras y reproductoras, *la universal producción primaria como ‘realidad esencial del hombre y de la naturaleza’*” (Deleuze y Guattari, 2004: 14; énfasis añadido). Deleuze y Guattari reivindican el heroísmo de la esquizofrenia, al punto de erigirla como la potencia más alta del pensamiento, debido a que el esquizofrénico encarna el cuerpo “producido en y por el deseo” (Lapoujade, 2016: 151), o bien, porque el esquizofrénico constituye la contraparte de Edipo, la “maquinaria molecular esquizofrénica del deseo” (Lapoujade, 2016: 148). Aquí la esquizofrenia no es tomada como un diagnóstico médico, sino que, como plantea Pardo (2014), como el procesamiento de la energía libidinal, como “el ejercicio disjunto y discordante de las facultades (imaginación, memoria, entendimiento, socialidad, sensibilidad, etcétera), (...) proceso universal de la producción deseante; esto es, el proceso por el cual el deseo se produce y se reproduce” (2014: 121-122).

Para Deleuze y Guattari (2004) el gran descubrimiento del psicoanálisis es la producción deseante del inconsciente, es decir, el descubrimiento de que el inconsciente no está estructurado en absoluto, que, de hecho, es atravesado por un proceso esquizofrénico porque su única actividad es desear, que es lo que “en su caracterización del inconsciente Freud define [como] un proceso al que llama ‘primario’ y en el que la energía del Ello no está ligada aún a objetos completos y determinados o a funciones definidas y con funciones asignables” (Pardo, 2014: 120). Sin embargo, el descubrimiento del proceso esquizofrénico del inconsciente habría sido rápidamente encubierto por Freud a través de aquello que estos autores llaman *Edipo*, es decir, por una escena, por un teatro, cuyos componentes fundamentales, como afirma Pardo (2014), son los de la familia nuclear -el padre muerto, la madre castrada, el hijo culpable-, a través de los cuales se ha tergiversado o, para ser más preciso, fundado y representado el deseo, obturando la posibilidad de concebirlo como

energía libre y no-ligada, como “energía (libido, deseo, intensidad) desvinculada de toda subjetividad o individuación que circula a su través en forma de flujos cortados y emitidos por singularidades variables” (Pardo, 2014: 121). De ahí que, según Pardo (2014), sea necesario distinguir el *inconsciente psicológico* del psicoanálisis, que es una expresión del pliegue subjetivo, de las representaciones de la subjetividad y que, en miras de asegurar la soberanía de un yo, falsea, tergiversa, el deseo; del *inconsciente ontológico* del cual no emana ninguna representación subjetiva, sino que puro deseo de perseverar en el propio ser, *conatus*, puro deseo del deseo de conquistar las potencias inmanentes del cuerpo.

El deseo como *conatus* devela que la esquizofrenia es la esencia del hombre y la naturaleza, “el deseo que carga el campo intensivo del inconsciente [ontológico] y hace circular los flujos libidinales entre las máquinas deseantes” (Pardo, 2014: 124). Invertiendo la máxima espinozista, *Deus sive natura*, esto es, Dios o naturaleza confundidos en el todo ilimitado, Lapoujade (2016) propone la máxima *esquizo sive natura*, a través de la cual plantea que el esquizofrénico es el inconsciente del *hombre-naturaleza*, es decir, “el hombre del deseo en sí” (2016: 182), que es común a todas las formaciones sociales, pero que, a la vez, constituye su “monstruo metafísico” (2016: 183). En el extremo opuesto al esquizofrénico está el paranoico: mientras el esquizofrénico franquea todos los límites, no posee territorio fijo ni identidad territorial y, por tanto, no fantasea con nada puro; el paranoico es “el guardián del límite” (Lapoujade, 2016: 186), es decir, hace del límite una frontera celosamente protegida para preservar la identidad pura de cualquier mezcla y proteger sus territorialidades de infiltraciones extrañas o de espías invisibles. Con estos personajes clínicos, el *Antiedipo* completa un movimiento pendular, que son, como destaca Pardo (2014) los dos tipos de catexis del deseo: una molecular, correspondiente a la catexis esquizofrénica del deseo, y la otra molar, correspondiente a la catexis paranoica del deseo; donde el paranoico es “el artista de los grandes conjuntos molares, formaciones estadísticas o conjuntos gregarios, fenómenos de masas organizadas” (Deleuze y Guattari, 2004: 288); y el esquizo “va en la otra dirección, la de la microfísica, de las moléculas en tanto que ya no obedecen a las leyes estadísticas; ondas y corpúsculos, flujos y objetos parciales que ya no son tributarios de los grandes números, líneas de fuga infinitesimales en lugar de las perspectivas de grandes conjuntos” (Deleuze y Guattari, 2004: 289).

Deleuze (2005a) responde la pregunta formulada por Sloterdijk (2002) para explicar el sentido de la política, a saber, “¿cómo puede un grupo -o digamos un sistema social- hacerse grande, o muy grande y, sin embargo, no fracasar en la tarea de transmitir esa grandeza a las generaciones siguiente?” (2002: 36-37), definiendo las formaciones sociales en función del objetivo de codificar los flujos deseantes que la recorren incansablemente. Desde esta perspectiva, el proyecto megalopático de convertir una comunidad, constituida por numerosos y heterogéneos integrantes, en socios y copartícipes de una grandeza, pasa por encausar los flujos de deseo de dicha comunidad y sus descendientes hacia la esfera de las formas comunes. Fundar lo grande, una formación social o *socius*, depende de la tarea, de por sí megalopática, de codificar perpetuamente los flujos que recorren el cuerpo social, corriendo de un polo a otro de los agenciamientos, y, especialmente, por el esfuerzo de recuperar aquellos flujos peligrosos que escapan a los códigos. Lapoujade es elocuente en este punto:

Las sociedades son aparatos de conexión que tienen por fin poner a las fuerzas productivas del inconsciente al servicio del cuerpo social que por eso mismo constituyen. Las conexiones no tienen otra función: están al servicio de la composición de un cuerpo social. Hay cuerpo social cuando una producción deseante se pone al servicio de una instancia que cubre el conjunto del cuerpo social, que lo unifica, lo totaliza a la manera de un Dios. (...) Las máquinas sociales no tienen otro fin: fundar el inconsciente para conectar sus producciones, hacerlas depender de dicho fundamento. Codificar los flujos de deseo es ante todo fundarlos, relacionar las producciones deseantes a un cuerpo del que ellas dependan como de una causa eminente (Lapoujade, 2016: 158-159).

Coincidiendo con estos planteamientos, Pardo (2014) define las sociedades en función de la “organización del campo intensivo en el que circula el deseo inconsciente y, por tanto, una cierta desorganización del proceso primario de la esquizofrenia” (2014: 125). Desde la perspectiva de lo que hemos planteado hasta este punto, el deseo posee un potencial revolucionario, pero no porque *se quiera* la revolución, sino porque el deseo es revolucionario por sí mismo y de un modo involuntario, al distribuirse de forma aleatoria y deshacer todos los vínculos, al emerger desde aquella dimensión irreductible de lo sin-fondo y lo pre-individual. Este potencial revolucionario del deseo desacopla la constitución de lo grande, ya que, si bien el poder político codifica el deseo, es decir, el inconsciente atravesado por un proceso esquizofrénico, por su parte, los cambios sociales descodifican los flujos deseantes organizados por el poder político: “el funcionamiento de las máquinas deseantes estropea la sociedad como el funcionamiento de la sociedad estropea las máquinas deseantes” (2014: 125). De modo que, a través de la ética de espinosista, Deleuze y Guattari (2004)

impugnan lo que podríamos llamar *el proyecto de la desnaturalización del deseo* que anima a toda formación social a codificar, a fundar, a representar el deseo, pero, sobre todo, a distribuir los derechos y las potencias de los cuerpos que la integran en función de dichos códigos, fundamentos y representaciones.

Cabe recuperar en este punto la lectura de Flusser (2016) acerca de los códigos y la naturaleza artificial de la comunicación humana. Para Flusser la comunicación humana es antinatural porque siempre discurre por un movimiento en sentido contrario a la tendencia general de la naturaleza hacia la entropía y la disipación. Esta teje el velo del mundo codificado con el cual recubrimos el mundo en sí y para sí carente de toda significación, por lo que los códigos que ponen en juego el proceso de la comunicación niegan o confrontan la experiencia de la muerte y la soledad constitutivas de los todos los individuos. La eficacia de los códigos reside en su capacidad de suscitar sobre nosotros un olvido, tanto de su carácter artificial, como sobre el contexto falto de significación en el que siempre nos hallamos por completo solos e incomunicados, pero sobre el cual esta *teje el velo del mundo codificado* que envuelve todas las cosas, a la manera de una *segunda naturaleza*. La comunicación, mediante los códigos, teje un velo cada vez más denso para que olvidemos nuestra soledad y nuestra muerte, y también, sobre todo, el carácter arbitrario, transitorio y contingente de los códigos con que recubrimos el mundo.

El trabajo de Butler (2007), precisamente, está orientado a desnaturalizar esta segunda naturaleza, poniendo de relieve el carácter artificial de los códigos sexuales jerárquicos y binarios, al describir la sustancia o la esencia de los géneros masculino y femenino como un efecto retroactivo de repeticiones ritualizadas y performativas de convenciones que producen una ontología naturalizada del sexo sobre la base de una relación de continuidad coherente, causal, entre el sexo, el género y el deseo, según el cual, el sexo refleja miméticamente el género y el género refleja o expresa el deseo. Mientras el cuerpo es una materia desnuda adscrita a la naturaleza sin codificar, el sujeto es materia vestida que pertenece al mundo codificado, el resultado de que el cuerpo entre en interacción con el poder y el saber, quienes lo dotan de inteligibilidad y lo introducen en *el reino de lo posible* (Butler, 2007), que es el reino de las *materias formadas* (Deleuze, 2017b) o de las *formas comunes* (Giorgi, 2004), o también, para continuar con la metáfora, el reino de las materias vestidas por el tejido artificial del mundo codificado. Para Butler (2007) el discurso cultural hegemónico, que se

presenta como el lenguaje de la racionalidad universal, instaura la diferencia de género como un criterio de inteligibilidad social y cultural, a partir de los cuales los cuerpos acceden a determinados derechos o privilegios, o bien, en su defecto, al carecer de dicha inteligibilidad, al salir del reino de lo posible, son expuestos de forma deliberada a la violencia y/o la muerte.

A diferencia de Flusser y Butler, Deleuze y Guattari (2004) proponen una periodización histórica de este problema, en la que distinguen tres formaciones sociales y modalidades históricas de ligar el deseo y codificar el cuerpo. En las *formaciones sociales primitivas*, es decir, que carecen de Estado, se accede a los privilegios del *cuerpo lleno*, esto es, el cuerpo del fundamento que presupone una sociedad para funcionar (Lapoujade, 2016), a costa de hacerse un organismo y registrar socialmente sus órganos, “bajo un régimen que relaciona sus órganos y su ejercicio con la colectividad” (Deleuze y Guattari, 2004: 150). Este *socius* inscribe los flujos de deseo en códigos, a saber, codificación de las fuerzas naturales en mitos, codificación de la circulación de mujeres mediante reglas de alianza, codificación del uso de los órganos y los cuerpos (Lapoujade, 2016). Marcar el cuerpo con tatuajes, escarificaciones, ablaciones es el mecanismo con que las formaciones sociales sin Estado codifican los flujos de deseo, asegurándose que estos no circularán fuera de los márgenes del territorio sellado con el signo de la alianza, en suma, “grabar en el cuerpo iniciático este mensaje que se ha de conservar siempre en la memoria: eres uno de los nuestros, un igual, y el signo tallado de tu carne lo denuncia” (Pardo, 2014: 128). Este “sistema de la crueldad” (Deleuze y Guattari, 2004: 150) se sirve de todo un teatro de mutilaciones para enderezar al individuo y constituir en él una memoria, un hombre y una mujer responsables, es decir, a los que sea lícito hacer promesas, y que, inscritos en la relación acreedor-deudor, sean capaces de pagar las deudas que han contraído con la comunidad con su advenimiento al mundo, lo cual solo se consigue organizando sus flujos deseantes de tal modo que se vuelvan capaces de memoria, de alianza, de genealogía.

Las *formaciones sociales bárbaras* son los grandes imperios despóticos fundadores del Estado que, en occidente, obtienen sus fundamentos en el cristianismo, y que desarrollan amplios sistemas de subordinación que dependen, ya sea de un déspota trascendente en el cual convergen todos los flujos, o bien de una voz silenciosa proveniente de las alturas. Los déspotas abandonan la tierra en provecho de una nueva inscripción, de un nuevo saber desterritorializado, proveniente de las alturas, que lo liga con Dios y con el pueblo, y les

adjudica la potestad de juzgar la vida y sobrevolar la tierra (Deleuze y Guattari, 2004). Este “largo reino de la trascendencia” (Lapoujade, 2016: 167) se instala sobre la base de una desigualdad fundamental entre el déspota y sus súbditos, que se traduce en una redistribución del sistema de alianzas territoriales a partir de la unidad trascendente del déspota que desterritorializa los territorios en el mismo movimiento por el cual se los apropia, es decir, la tierra es convertida en el objeto de una propiedad del Estado y del déspota a través de la ley, donde esta última “es la forma jurídica que toma la deuda infinita” (Cit. en Lapoujade, 2016: 169). La religión es la que constituye esta desigualdad entre el déspota y sus súbditos, al constituir y resguardar la separación entre lo profano y lo sagrado. Según apunta Agamben (2005), la religión se define, no por ser un canal de comunicación entre lo divino y lo mundano, sino que por constituir esta cesura y por sustraer, mediante la consagración, las personas, las cosas, los lugares y los animales de la esfera del derecho de los hombres, por lo que si los déspotas se afilian a un dios y se hacen legitimar por una religión es, precisamente, para situarse más allá de este último.

A diferencia de las formaciones sociales primitivas que escriben la ley con marcas y figuras sobre el cuerpo, los bárbaros inscriben la ley en infinidad de soportes, como la moneda, la roca y el libro, empleando una lengua diferente a la de sus súbditos, a saber, el código escrito, el lenguaje significante, que es ya, en sí misma, la realización performativa de la ley, de tal modo que aquí “el sistema del terror ha reemplazado al de la crueldad” (Deleuze y Guattari, 2004: 218). Asimismo, a diferencia de las formaciones primitivas que establecen una deuda finita y liquidable entre los miembros de la comunidad, para Deleuze y Guattari (2004), como hemos señalado en el apartado anterior, el cristianismo se presenta como la interiorización y espiritualización de una *deuda infinita* que solo se salda con la muerte, ya que en ella “el deber precede al ser” (Pardo, 2014: 131), lo cual implica la creación una nueva memoria, una memoria fundada sobre un principio superior que se eleva sobre la tierra y sobre los seres. Esta formación asegura la unidad de la alianza mediante una memoria de palabras, es decir, de una memoria significante, que vuelve al hombre capaz de *subjetividad*, en cuanto que erige la trascendencia del yo lingüístico con respecto a toda experiencia posible (Agamben, 2007).

Finalmente, las *formaciones sociales civilizadas o capitalistas* proceden de un modo muy diferente al de las dos anteriores, especialmente en lo que respecta a la cuestión de la

memoria. Según plantea Lapoujade (2016), el capitalismo ya no tiene necesidad de fundar, de representar, de codificar, de labrar una memoria en los hombres, y, sin embargo, al igual que las formaciones anteriores, tendrá necesidad de inventar un modo de ligar el deseo.

Las sociedades modernas civilizadas se definen por procedimientos de descodificación y de desterritorialización. Pero, lo que por un lado desterritorializan, por el otro lo reterritorializan. Estas neo-territorialidades a menudo son artificiales, residuales, arcaicas; sólo son arcaísmos con una función perfectamente actual, nuestra moderna manera de «enladrillar», de cuadrricular, de volver a introducir fragmentos de código, de resucitar los antiguos, de inventar pseudo-códigos o jergas (Deleuze y Guattari, 2004: 265).

En la formación social civilizada tiene lugar la descodificación generalizada de los flujos, y no solo de los flujos monetarios, financieros y territoriales, sino que también el deseo y los individuos son liberados de los fundamentos. El capitalismo y la esquizofrenia tienen en común precisamente este punto, a saber, emitir, interceptar, concentrar flujos descodificados y desterritorializados (Deleuze, 2005). Luego del proceso de transferencia de las riquezas a los mercaderes de las ciudades o la clase burguesa, que Marx denomina *acumulación primitiva*, emerge el capitalismo como producto del encuentro de dos fenómenos, también señalados por Marx en *El Capital*: “de un lado, el trabajador desterritorializado, convertido en trabajador libre y desnudo, que tiene que vender su fuerza de trabajo [y que corresponde a lo que hemos denominado *forma-hombre*]; del otro, el dinero descodificado, convertido en capital y capaz de comprarla” (Cit. en Lapoujade, 2016: 171).

Si el cuerpo lleno de los salvajes era la tierra y en los bárbaros el déspota-trascendente, el cuerpo lleno de los civilizados es el capital que nace de la relación diferencial entre trabajadores libres y capital a disposición para su compra. Siguiendo a Guattari, Lazzarato (2020) distingue *las semióticas pre-significantes o simbólicas* de las sociedades arcaicas o primitivas que mezclan y comunican las semióticas de la danza, del canto y la palabra, etc.; de *las semióticas significantes* que, anclando los signos a determinados referentes para denotar una realidad unívoca, neutralizan la polivalencia, la incertidumbre y la oscilación de significados de las semióticas pre-significantes. El capitalismo necesitó subordinar las semióticas simbólicas a las semióticas significantes, para construir una estabilidad absoluta de los significados y que estos definan las funciones y límites de nuestras acciones, siendo utilizadas y explotadas como técnicas de control y gobierno: “la máquina lingüística significante opera e impone ‘disyunciones exclusivas’ (tú eres hombre, tú eres mujer...) que imposibilitan el devenir, los procesos de subjetivación heterogénea, porque reconoce únicamente las identidades definidas por las significaciones (hombre, niño, animal, etc.)”

(Lazzarato, 2020: 80). De este modo, clausurando las lenguas sobre sí mismas, se posibilita la distribución de los roles en la división sexual del trabajo y, por tanto, la producción del sujeto individualizado del capitalismo que, junto con experimentarse como fuente autónoma y libre de sus propias acciones y enunciaciones, se define por una serie de facultades compartimentadas y fragmentadas, que se oponen según el dualismo del cuerpo y el alma.

Tanto la *forma hombre* como el capitalismo y los Estados nación modernos son tributarios del proceso, referido por Lazzarato (2020), de gramatización y sintactización de la lengua, en miras a la unificación lingüística y política, que se fundamenta en la idea de que la formación de los Estados nación y el desarrollo de las lenguas y literaturas nacionales, son fenómenos que se retroalimentan. Para Lazzarato (2020) la normalización lingüística construye las condiciones semióticas aptas para el desarrollo del capitalismo, en la medida que descalifica y subordina las operaciones semióticas de las síntesis disyuntivas, propias de las sociedades arcaicas, las cuales fueron relegadas al ámbito de lo patológico, la locura, la infancia, del arte y la literatura (el *yo soy otro* de Rimbaud), en provecho de las disyunciones exclusivas que concentran la subjetividad y la expresividad sobre la forma hombre, cuya identidad es definida por significaciones fijas, como la de los géneros sexuales (*yo soy un hombre y tú eres una mujer*), que impiden el devenir y los procesos de subjetivación heterogéneos. Asimismo, la normalización lingüística construye las condiciones semióticas necesarias para el proceso de subjetivación individual y colectivo: por un lado, como señala Agamben (2007), esta posibilita instaurar la trascendencia del yo lingüístico respecto de toda experiencia posible, ya que la subjetividad puede, de hecho, ser definida como la emergencia en el ser de la propiedad del lenguaje, como la facultad de cada locutor de apropiarse de una lengua designándose como *yo*; y, por otro, esta permite traducir las multiplicidades en dualismos que distribuyen los cuerpos según una lógica disyuntiva, y unifica las subjetividades dispersas en el espacio en poblaciones, dotándolas, en el mismo proceso de su objetivación, de una enunciación identitaria común.

Por consiguiente, sería erróneo afirmar que no hay códigos y codificación en el capitalismo. En este los códigos son tratados como flujos descodificados que vienen acompañados de lo que Deleuze y Guattari llaman una *axiomática*, esto es, “el medio de ligar la producción deseante con el proceso de acrecentamiento del capital, de doblegarla bajo ese nuevo yugo sin tener necesidad de fundamento” (Lapoujade, 2016: 175). Según Lapoujade

(2016), la axiomática capitalista procede condenando el deseo a desear aquello de lo que carece, a definirse por la falta, inscribiéndolo en la red de relaciones diferenciales que instaure “entre flujo de capital y flujo de trabajo, entre flujo de financiamiento y flujo de medios de pago” (2016: 175), y que contiene al interior de sus límites conforme al objetivo de distribuir la falta y la potencia social en función de dicha carencia. Deleuze (2005a) define la *axiomática capitalista* según tres aspectos: la axiomática no es un código, sino que un sistema de relaciones que representan una actividad subjetiva, de modo que cuando los flujos son descodificados el capitalismo procede sustituyéndolos por una axiomática, es decir, por un sistema de relaciones diferenciales entre flujos descodificados; la axiomática nos devuelve los códigos convertidos en un teatro de sombras, como imágenes desvitalizadas bajo la forma de representaciones subjetivas que oscilan entre un polo esquizofrénico de fuga, a través del cual los flujos son descodificados (plano de consistencia) y, por otro, un polo paranoico de endurecimientos, que religan lo que está a punto de huir al nivel de las representaciones subjetivas (plano de organización); y, finalmente, la axiomática tiene necesidad de un movimiento de aplicación en la reproducción humana, como aparece en la familia nuclear, que toma a su cargo este apéndice de la economía política que es el psicoanálisis, a través del cual toda la forma de la reproducción social se dobla sobre la reproducción familiar.

Deleuze (2005a) afirma que la economía política y el psicoanálisis tienen en común romper las representaciones objetivas de la episteme clásica, para restaurarlas en una representación subjetiva: mientras la economía política descubre la esencia subjetiva de la riqueza, a saber, el trabajo, y la representa como una propiedad privada de la forma hombre, el psicoanálisis descubre el inconsciente como flujo de deseo desorganizado, y lo representa como algo equivalente a la propiedad privada, a saber, según el modelo de la familia nuclear, con la cual va a triangular el inconsciente. En otras palabras, apenas la economía política y el psicoanálisis han descubierto una esencia desterritorializada la axiomatizan, religan, la reterritorializan en una forma privada, esto es, respectivamente, la propiedad privada y la familia burguesa. Para Deleuze (1997) el psicoanálisis no es una indagación, una investigación, una ciencia experimental, ya que este aspiró desde el principio a formar parte de la verdad, es decir, a conquistar los derechos de una axiomática que circunscribe los límites de lo pensable. La ambivalencia del psicoanálisis radica en que este, por un lado, emerge de la necesidad del capitalismo de reinventar territorialidades artificiales en las cuales

inscribir el deseo luego de descodificar todos los flujos, para lo cual procederá convirtiendo las antiguas representaciones del mito y la tragedia en proyecciones de la subjetividad; y, por otro lado, este recodifica el deseo y lo restaura en una instancia trascendente que hace de la falta la condición estructural del deseo (Lapoujade, 2016).

De ahí que sea posible definir el psicoanálisis como la doctrina de la represión del deseo en el capitalismo, en el sentido de que esta expresa “la economía libidinal de la burguesía” (Pardo, 2014: 135) orientada a someter el deseo de las masas mediante su desnaturalización, esto es, la asignación del deseo a un propietario, un *yo* fijo, en el cual se introducen un conjunto de disyunciones exclusivas, en función de las cuales se traduce todo conflicto del deseo en un conflicto entre funciones paterno-filiales o materno-incestuosas (Pardo, 2014). Esta es la gran empresa mundial de subjetivación desarrollada por los Estados nación modernos referida por Deleuze y Guattari (2002), la cual, en palabras de Pardo (2014), arroja a la población a la condición de fuerza de trabajo desnuda, sin identidad ni temporalidad histórica propia, y sobre la base de una transformación del derecho, donde el derecho a poseer tierras, cosas o personas, ha sido desplazado por un *derecho a poseer derecho*. Esto explica el regusto cartesiano y teológico que comparte el psicoanálisis y el capitalismo.

Para Deleuze (2005a) no existen los enunciados individuales, es decir, lo que hay son solo *agentes colectivos de enunciación*, y una de las trampas del psicoanálisis es, precisamente, afirmar su existencia, para lo cual, relaciona los enunciados a un sujeto, a un *cogito* (“el cogito quiere decir que todo enunciado es la producción de un sujeto” [2005: 181]), en una operación que fractura al sujeto en dos, un sujeto del enunciado que es la persona social, y el sujeto de la enunciación que es la persona privada: “aquello que produce el enunciado es el sujeto, y que no puede producirlo más que escindido en sujeto del enunciado y sujeto de la enunciación” (Deleuze, 2005: 254); por ejemplo, “yo como hombre estoy de tu lado -sujeto de la enunciación-, pero como policía debo aplicar la ley -sujeto del enunciado-” (Deleuze, 2005: 194). Esta dualidad, esta identidad fracturada como condición de la formulación de un enunciado cualquiera, que es, en definitiva, decir *Yo, hablar en mi nombre*, es la base sobre la que se fundan todas las funciones represivas y castradoras de la formación social civilizada y que vincula el deseo a la trinidad falta-placer-goce, ya que a través de la fractura del sujeto se accede a la producción de enunciados y a la concepción

idealista del deseo como falta. Siguiendo a Guattari, Lazzarato (2020) señala que la personologización o edipización lingüística del psicoanálisis, que provee a los hablantes de un sistema de referencia personal que formaliza la subjetivación de las expresiones, converge con el poder normalizador de las semióticas significantes para la creación del individuo responsable y culpable que, al decir *yo*, se separa de la dimensión de su existencia vivida, de su *memoria biológica*, para fundirse con el sujeto del enunciado, su *memoria espiritual*, en la forma lingüística social que le precede y lo determina.

Por esta razón, para Pardo (2014) es preciso poner en entredicho todos los supuestos reencuentros del hombre con su esencia, todos los viajes en busca de sí mismo, todas las tomas de conciencia que abundan en la literatura y en el cine, ya que estas no tienen más resultado que ligar el deseo. Deleuze y Guattari (2004), basándose en Althusser, llaman a este fenómeno *la paradoja del sujeto-legislador*, en el sentido de que el individuo accede al mando en la medida en que se somete a un orden del cual no se es el sujeto sin ser también el legislador: el sujeto de la enunciación se pliega sobre el sujeto del enunciado, como si el sujeto desdoblado fuera causa de los enunciados de los que él mismo forma parte, dándose la circunstancia de una forma de esclavitud, *ser esclavo de sí mismo*, en el sentido de que “cuanto más obedeces a los enunciados de la realidad dominante, más dominas como sujeto de enunciación en la realidad mental, pues finalmente sólo te obedeces a ti mismo, ¡a ti es a quien obedeces!” (Deleuze y Guattari, 2004: 133). Esta es la razón por la que la formación social capitalista ya no tiene necesidad de generar mecanismos de sujeción, porque las poblaciones de trabajadores liberados se sujetan a sí mismas al asumir esta identidad fracturada. Esto se traduce en un esquema donde

el capital actúa como punto de subjetivación que constituye a todos los hombres en sujetos, pero unos, los capitalistas, son como los sujetos de enunciación que forman la subjetividad privada del capital, mientras que los otros, los ‘proletarios’, son los sujetos de enunciado, sujetados a las máquinas técnicas en las que se efectúa el capital constante (Deleuze y Guattari, 2004: 462).

Respecto del carácter teológico del psicoanálisis, este se evidencia en el investimento de Edipo, entre la castración y la muerte, como *fundamento* de la representación del deseo, es decir, como su metafísica (Lapoujade, 2016). Además, si el psicoanálisis es heredero de la metafísica de la sustancia cristiana, es debido a que estas tienen en común necesitar asegurar la hegemonía del lenguaje significante como principio de distribución del deseo y la subjetivación de los afectos mediante una hermenéutica de sí, arrancando el deseo de su

inmanencia. Tanto el cristianismo como el psicoanálisis necesitan someter el deseo al significante y los afectos a una subjetividad, para adaptar el deseo y las potencias a las exigencias de un orden, y, asimismo, necesitan de un sujeto gnoseológico que convierta el contenido de su conciencia en discurso, respecto del cual el padre espiritual y el psicoanalista se arrojan el derecho de su interpretación. El psicoanálisis fundamenta su tarea en la necesidad de falsear el inconsciente y de desplazar su dimensión deseante mediante dos operaciones fundamentales, la “significancia e interpretosis” (Deleuze y Parnet, 1997: 56), sin embargo, el inconsciente no es expresivo, es decir, no tiene nada que decir, ni es representativo, en él no hay nada que interpretar, sino que es lisa y llanamente productivo: “El inconsciente no dice nada, maquina. No es expresivo o representativo, sino productivo” (Deleuze y Guattari, 2004: 187).

Estas aseveraciones constituyen una crítica directa a los planteamientos de Freud en su conocido ensayo *Luto y melancolía*, donde este describe el proceso melancólico como una evasión de la realidad, o bien, como la captación de los inaprensibles *fantasmas del deseo*, que son aceptados por el sujeto como una realidad mejor, o bien, como el suplemento de una carencia. Sin embargo, para Deleuze y Guattari esta dinámica, descrita en estos términos, arroja sobre el deseo una triple maldición: (1) *Regla negativa de la castración o el deseo como falta*: deseo es carencia, desear es la marca de la desposesión de la gracia divina, de la carencia de todas las virtudes poseídas por Dios; (2) *Regla extrínseca de la masturbación o el deseo como placer*: el deseo se satisfará en el placer, el deseo intrínseco a los cuerpos se confundirá con el placer obtenido por los objetos o fetiches que acallan, interrumpen o descargan el deseo; (3) *Regla del ideal trascendente o el deseo como goce*: el deseo se interpretará como culpabilidad en relación con un ideal inalcanzable, Dios, haciendo imposible el goce en la vida (Deleuze y Guattari, 2002). En otras palabras, la trinidad falta-placer-goce, que hace salir el deseo de su propia inmanencia, puede quedar sintetizada del siguiente modo: “Carecerás cada vez que desees. No esperaréis más que descargas. Perseguiréis el imposible goce” (Deleuze, 2005: 191).

En definitiva, lejos de lo que se podría pensar, la formación social civilizada descrita por Deleuze y Guattari (2004), no supone la superación de la religión, sino que, al contrario, mediante el capitalismo se da continuidad a la misma. Agamben (2019, 2005) desarrolla esta tesis, y propone que el capitalismo es la religión de la modernidad: por un lado, la fe, el

crédito, el dinero, sustituyen a Dios, en el sentido de que se cree en el puro hecho de creer en el poder del dinero, y, por otro, que no aspira a redimir o expiar, sino que, al contrario, confiere a sus acólitos una monstruosa conciencia de la culpabilidad, administrada mediante el endeudamiento que no puede ni debe extinguirse. Para Agamben (2019), es preciso comprender la *pistis*, término griego usado por Jesús y los apóstoles para designar la *fe*, como lo que da *crédito* a lo que todavía no existe, pero que es en lo que creemos y confiamos: “*pistis*, ‘fe’, es simplemente el *crédito* que disfrutamos con Dios y del que la palabra de Dios disfruta con nosotros, ya que lo creemos. Por esto Pablo puede decir en una famosa definición que ‘la fe es sustancia de cosas esperadas’: es lo que da realidad y crédito a lo que todavía no existe, pero en lo que creemos y confiamos, en lo que hemos puesto en juego nuestro crédito y nuestra palabra” (Agamben, 2019: 107).

Sloterdijk (2003) coincide en este punto cuando señala que la fe es *dar crédito a lo improbable* y que implica suspender la evidencia empírica, ya que solo está en condiciones de tener fe quien es capaz de decidirse contra la autoridad de la apariencia de la finitud. Pero además, el capitalismo estructura la separación que definía y resguardaba la religión entre lo profano y lo sagrado: en la otrora línea de paso que dividía la esfera divina de la esfera mundana, y que trazaba y mantenía la religión, ahora se instala un único y multiforme proceso de separación que inviste cada cosa, cada lugar, cada actividad humana según un valor de cambio y un valor de exposición, absolutamente indiferente a la separación entre lo sagrado y lo profano, realizando, de este modo, la pura forma de la separación sin que haya en realidad ya nada que separar (Agamben, 2005). Por lo tanto, si profanar significa devolver al uso común lo que fue separado de la esfera de lo sagrado, la religión capitalista, según Agamben (2005), aspira a volver imposible la profanación creando, a través del consumo y el espectáculo, lo absolutamente improfanable, es decir, lo que es imposible de usar, de habitar, de convertir en experiencia, y que corresponde a lo Stiegler (2005) denomina *proletarización*: el consumismo y el espectáculo proletarizan la vida, en el sentido de que incapacitan a los consumidores de desarrollar un saber hacer y un saber vivir, convirtiéndolos en meros actores económicos que, despojados de su saber y su memoria por la industria de los servicios y sus aparatos, solo poseen poder de compra. En este sentido, el capitalismo es un inmenso dispositivo de captura de los comportamientos profanatorios, que desactivan y rompen la

separación entre lo que se puede usar y lo que no, haciendo de la profanación de lo improfanable la tarea política del arte y de las generaciones venideras.

3.3. MAQUINAR EL DESEO, FRANQUEAR LA PARED, EN LA LÍNEA DE FUGA

No soy yo quien trata de escapar de mi cuerpo,
es mi cuerpo el que trata de escapar a través de sí mismo.
Deleuze, Gilles, *Lógica de la sensación*

Siempre estamos ya captados molarmente y siempre ya molecularmente en fuga.
Lapoujade, David, *Los movimientos aberrantes*

Deleuze y Guattari (2004) apuestan por una nueva concepción del deseo, donde este se presenta, no como la propiedad de un sujeto, sino que como una composición, es decir, como un agenciamiento, en función de lo cual llegan a afirmar que “el deseo es máquina” (Deleuze y Guattari, 2004: 34). Estos autores definen los agenciamientos en función de dos ejes, a saber, un eje horizontal que integra los tipos de agenciamientos, y un eje vertical que corresponde a los dos polos divergentes hacia los cuales estos pueden tender. En el primer eje horizontal de los agenciamientos encontramos, “por un lado [el] *agenciamiento maquínico* de cuerpos, de acciones y de pasiones, mezcla de cuerpos que actúan los unos sobre los otros; [y,] por otro, [el] *agenciamiento colectivo de enunciación*, de actos y de enunciados, transformaciones incorporales que se atribuyen a los cuerpos” (Deleuze y Guattari, 2002: 92). Por su parte, el eje vertical de los agenciamientos oscila entre “dos polos o vectores, uno orientado hacia los estratos, en los que distribuye las territorialidades, las desterritorializaciones relativas y las reterritorializaciones [polo que es llamado *plano de organización*], [y] otro orientado hacia el *plano de consistencia* o de desestratificación, en el que conjuga los procesos de desterritorialización y los conduce al absoluto de la tierra” (Deleuze y Guattari, 2002: 147).

Si bien los agenciamientos son, en primer lugar, territoriales, ya que estos generan convergencias que nos toman y nos hacen hablar solo de lo que se ve, que nos hacen ver solo de lo que se habla, produciendo un sentido o consenso común; como señala Lapoujade (2016), estos se caracterizan por su ambivalencia, en el sentido de que todo agenciamiento es un proceso de territorialización y/o de desterritorialización: “no hay agenciamiento que no dé prueba de una lucha o de un combate entre los dos planos, plano de organización y plano de consistencia. No hay agenciamiento que no esté ordenado y organizado -doblemente

formalizado- sobre una vertiente y que no tienda simultáneamente a desorganizarse, a sumergirse en lo informal sobre la otra” (2016: 225). El *Antiedipo* describe el eje vertical a partir de los personajes clínicos del paranoico y el esquizofrénico, que encarnan los dos tipos de catexis del deseo, y que según Lapoujade (2016) animan la formación social: de un lado, *el plano de organización, polo paranoico-fascista o territorial* donde los flujos son codificados, axiomatizados, privatizados, subjetivados, conectados a la formación social según el propósito del acrecentamiento del capital, o bien estos son subordinados a los grandes conjuntos molares o a los aparatos represivos de la formación social; y, del otro, *el plano de consistencia, polo esquizofrénico-revolucionario o de la máquina abstracta*, donde se da una liberación de los flujos, eximidos de cualquier código o axiomática y se hacen huir los conjuntos molares a través de líneas de fuga y devenires minoritarios.

Por lo tanto, cuando hablamos de agenciamientos nos referimos a regímenes de signos y a regímenes de potencias, a lo que los hombres dicen y a lo que los hombres hacen, donde “sus enunciados nunca son más que signos de sus desterritorializaciones y reterritorializaciones incesantes; y lo que hacen, es justamente territorializarse, desterritorializarse sin cesar, habida cuenta de sus agenciamientos, de los cuerpos sociales que componen, de la división del trabajo a la que están sometidos, etc.” (Lapoujade, 2016: 227). En este sentido, el lenguaje, antes de operar referencialmente y servir para la transmisión de información, siempre es el resultado de un agenciamiento y, por lo tanto, su función es relacional: “hablar es intentar colocarse en una determinada relación con el otro e intentar colocar al otro en una determinada relación conmigo (o sea, intentar obligar a otro a aceptar las relaciones conmigo que mi modo de hablar le impone), para lo cual es necesario, como efecto marginal y no deseado, transmitir un mínimo de información” (Pardo, 2014: 154-155). Así, toda enunciación hace algo diciendo, es decir, actúa como una *consigna* que organiza y enjuicia los cuerpos, interviene sobre ellos, a través de actos enunciativos, con el fin de “anticiparlos, retrogradarlos, frenarlos o precipitarlos, unirlos o separarlos, dividirlos de otra forma” (Deleuze y Guattari, 2004: 91).

Pardo (2014) ofrece a los hispanohablantes la más elocuente explicación del sentido y los alcances de esta concepción maquínica del deseo. Este traduce al castellano la noción *agencement* como *componenda*, aprovechando la similitud de esta con la palabra *composición*, y la define como aquello que se hace para poder vivir donde la vida es

imposible, lo que se hace cuando las circunstancias vitales no nos dejan ninguna alternativa, por lo que también podríamos traducir este concepto a lo que coloquialmente se designa con los términos *chanchullo* o *chapuza*, es decir, un arreglo imperfecto y provisional que no tiene ningún fundamento o que, más bien, lo que lo sustenta es la necesidad de buscar un apoyo en el caos. En este sentido, una componenda es el fruto de una pasión, de una urgencia, de experimentar una violencia que no nos deja más alternativa que la creación: “Las componendas proceden del punto de agotamiento o de extinción de la vida, que es exactamente su punto de nacimiento” (Pardo, 2014: 360). Sin embargo, para que pueda efectuarse una componenda, según Pardo (2014), sería necesario que los integrantes de la misma sean capaces de desprenderse de sus determinaciones particulares para entrar en ella, como en el caso de una negociación: la componenda es como el precio justo que descubren los negociadores al momento de pactar un acuerdo, donde ese ir y venir de esa cantidad cualquiera, de ese regatear, es el devenir que constituye la resistencia de la componenda y desde la cual se desprende su duración, por lo que la componenda es la consecución de una determinación de lo indeterminado.

Si las agencias o componendas constituyen la unidad mínima de la realidad, es porque este concepto designa lo que está al medio de las alianzas y simpatías, su *entre*, la línea de encuentro o punto de contacto aberrante entre reinos, mundos, clases, géneros o especies heterogéneas. Por lo tanto, con esta noción la dupla nos invita a superar el dominio del *es* y el *ser*, para ocuparnos del “mundo del ‘y’ y del ‘entre’” (Pardo, 2014: 31), que constituye el mundo del devenir. Desde esta perspectiva, queda al descubierto la batalla solapada que se libra en el lenguaje entre el verbo “*ser*” y la conjunción “*y*” (“En el lenguaje siempre hubo una lucha entre el verbo ‘*ser*’ y la conjunción ‘*y*’, entre ‘*es*’ e ‘*y*’” [Deleuze, y Guattari: 2002: 101]), donde, mientras el verbo *ser* siempre remite a un *yo*, a una ontología, a unos fundamentos, códigos y sustancias, a los comienzos y a los fines; la conjunción *y* expone el devenir en tanto que fenómeno de alianza aberrante, tejido de conjunciones (*y... y... y...*) sin especie, jerarquía o filiación.

Al nivel del campo a-subjetivo y pre-individual, que descubre Deleuze gracias al empirismo, se dan zonas de comunicación aberrante donde elementos heterogéneos hacen agencias, es decir, entran en *devenir*, lo cual se da con independencia de los términos con que se identifican tales elementos. La orquídea y la avispa es uno de los ejemplos clásicos que

aportan Deleuze y Guattari (2002) a este problema, junto al gato y el babuino, las raíces y los microorganismos, en cuya alianza se evidencia que “en un devenir, los dos términos no se intercambian, no se identifican, sino que son arrastrados en un bloque asimétrico, en el que uno cambia tanto como el otro” (Deleuze y Guattari, 2002: 305). En palabras de Pardo (2014), ni la avispa ni la orquídea son sujeto u objeto en el devenir que ambas constituyen, sino que cada una se inserta en el ser de la otra de un modo a-jerárquico, rizomático, en un devenir-avispa de la orquídea y un devenir-orquídea de la avispa, de modo que con las agencias y los devenires se supera la aporía del sujeto y el objeto en virtud de unas “bodas contra natura” (Deleuze y Guattari, 2002: 245). Estos encuentros aberrantes, contra naturales, son agenciamientos maquínicos, los cuales no son representaciones, sino que transformaciones de afectos que ponen en juego el devenir, y que, según Deleuze (2005a), se montan sobre un CsO, ya que estos son umbrales, lugares de paso y de transformación, en un proceso que implica la desorganización del organismo y la desubjetivación de los afectos.

Por lo tanto, las agencias o componendas no son una cuestión de identidad o identificación, sino que un proceso de devenir y los devenires siempre son minoritarios. No hay devenir mayoritario porque el devenir es la variación continua, una amplitud que no cesa de desbordar por exceso y por defecto el umbral representativo del patrón mayoritario, en relación con el cual tanto las cantidades más grandes, como las más pequeñas, se consideran minoritarias (Deleuze y Guattari, 2002). Por esta misma razón, señalan Deleuze y Guattari (2002), no hay un devenir-hombre, porque el hombre es el ser mayoritario por excelencia en el sentido de que estos han constituido un patrón en relación con el cual forman una mayoría dominante. Pero sí hay un devenir-mujer, un devenir-niño, un devenir-animal del hombre, ya que la feminidad, la infancia y la animalidad remiten a toda una constelación de cuerpos cuyos flujos son cooptados por la formación social y la catexis molar del deseo a través de lo que Foucault llama *dispositivo*. Pero el devenir no consiste en adquirir la forma, en imitar o en identificarse con las injusticias que experimentan estos cuerpos atrapados en los dispositivos, sino que en emitir partículas que entran en contigüidad con la mujer, el niño y el animal molecular en nosotros mismos. Este proceso, que puede ser desencadenado hasta por lo más insignificante, desorganiza el cuerpo y deshace las interpretaciones y significaciones en provecho de un CsO.

Para Lazzarato (2020) la equiparación del deseo a los agenciamientos constituye una concepción revolucionaria del deseo que, incluso, supera la noción de *conatus*, ya que este es asimilable a la creación de nueva potencialidad, a la emergencia de lo imposible: el deseo es una *salida* de las condiciones y circunstancias en que nos encontramos atrapados, pero por la vía de un proceso que construye, a partir de la ruptura de los equilibrios precedentes, puntos de referencia alternativos y relaciones antes improbables. Por lo tanto, el deseo no es un fenómeno que emerge natural y espontáneamente desde el interior del sujeto, sino que es un proceso de carácter artificial que implica construir concatenaciones y agencias dentro de y por un colectivo o multiplicidad. Desde esta perspectiva, lo que se desea es siempre la concatenación, el conjunto virtual constituido por la multiplicidad de objetos y relaciones que compromete el deseo: “No se desea solamente una persona o una cosa, sino también los mundos y posibilidades que con ella se presentan. Eso significa [que el deseo implica] construir la concatenación que despliegan las posibilidades que una persona o una cosa encierra” (2020: 53)

Deleuze y Guattari (2002) confieren una particular importancia al devenir-mujer al señalar que todos los devenires, en primer lugar, pasan a través de este. A través del devenir-mujer se agitan, problematizan o confunden las asignaciones que emanan del sistema sexo/género, el cual efectúa una “distribución asimétrica del poder entre los géneros (femenino/masculino), haciendo coincidir ciertos afectos con determinados órganos, ciertas sensaciones con determinadas reacciones anatómicas” (Preciado, 2001: 22). El sistema sexo-género liga los flujos deseantes a un circuito de puntos de subjetivación que le confieren al cuerpo un organismo, de acuerdo con una visión sustancializadora de la sexualidad que concatena, en una relación causal, sexo, género y deseo (Butler, 2007). Para Deleuze (2005a; 1997) hay una representación antropomórfica del sexo que es mayoritaria, a saber, la sexualidad del hombre y la mujer, entidades sexuadas, atrapadas en un sistema binario, reproductivo y conyugal (“Yo soy hombre y tú eres mujer, tú eres telegrafista y yo soy tendero, tú cuentas las palabras y yo peso las cosas, nuestros segmentos concuerdan, se conjugan” [Deleuze y Guattari, 2002: 200]), pero que el devenir-mujer y el devenir-animal transforman en una cuestión de agencias, de simpatías, de vecindad y conjugación con otros flujos que liberan la sexualidad de la genitalidad, de lo genérico, e incluso de lo humano. En este sentido, tanto la mujer como el hombre deben devenir-mujer, es decir, hallar una

autoafirmación que, en lugar de ser la de la identidad sexuada, sea la de una feminidad sin esencia, coextensiva a todos los sexos²¹.

Del mismo modo, el devenir-animal no es la imitación del animal o la copula con estos, ya que no se deviene molarmente un animal, sino que molecularmente, por lo que es irrelevante señalar el término que sería el animal devenido: “sólo se deviene animal si se emite, por medios y elementos cualesquiera, corpúsculos que entran en la relación de movimiento y de reposo de las partículas animales, o, lo que viene a ser lo mismo, en la zona de entorno de la molécula animal” (Deleuze y Guattari, 2002: 277). En *Mil mesetas* (2002) se distinguen tres tipos de animales: los animales individuados, familiares, sentimentales, con los que establecemos relaciones edípicas, del tipo, *mi* perro, *mi* gato; los animales de clasificación o de Estado, de los que tratan los mitos divinos y de los que es posible extraer arquetipos o modelos, series y estructuras, como la oveja y el pastor; y, por último, los animales demoníacos, de manadas y afectos que crean multiplicidad y devenir. Todo animal puede ser tratado de estas tres maneras, pero en estos dos primeros tipos de animales queda de manifiesto nuestra tendencia a proyectar sobre la naturaleza el concepto del individuo sustancializado, según un interés edípico, narcisista e instrumental, que haciéndonos hace ver en ellos *un* rostro, es decir, *una* especie, *un* sexo, *una* raza, etc., no nos permiten apreciar la naturaleza polimorfa de la animalidad, irreductible al lenguaje de la representación. Para Deleuze-Guattari, en este último tipo de animal, radica la posibilidad de agenciar las potencias y afectos de hombres y animales en un destino común, descentrando el antropocentrismo humanista desde el cual se desprende la relación instrumental que sostenemos con estos. En este sentido, queda en evidencia que el “devenir es hacer *causa común* con las potencias que nos hacen devenir” (Lapoujade, 2016: 273). Pero también que, como destaca Giorgi (2014), tras esta noción radica el intento por movilizar la línea de pasaje que separa al humano del animal, y que es construida por la cultura humanista, en un intento por conjurar las potenciales alianzas aberrantes entre lo humano y esa zona de indiscernibilidad señalada por los animales demoniacos.

²¹Si bien Deleuze y Guattari (2002) no niegan la necesidad de una política molar que vaya en función de la conquista de las mujeres de su propio organismo, de su propia historia, de su propia subjetividad, consideran que es peligroso adaptarse a un sujeto político de este tipo ya que este operaría, de igual modo, frenando y codificando los flujos, por lo que, en su lugar, invocando la potencia revolucionaria de los flujos descodificados, proponen la articulación de una política molecular que pasa bajo y entre los enfrentamientos molares.

El más alejado de los procesos de transformación intensivos del devenir y en el cual se precipitan todos los demás devenires, corresponde a lo que Deleuze y Guattari (2002) llaman *devenir-imperceptible*. En *Crítica y Clínica* (1996), Deleuze plantea un problema: “Si es cierto, como ha dicho el obispo irlandés Berkeley, que ser es ser percibido (*esse est percipi*), ¿es posible escapar a la percepción? ¿Cómo volverse imperceptible?” (1996: 40). Si la condición de la existencia está supeditada a la percepción, plantear el devenir-imperceptible como el culmen de los devenires minoritarios equivaldría, y ahí lo intrigante de este planteamiento, a dejar de ser como dirección y destino: “volverse imperceptible es la Vida, ‘sin cesar ni condición’, alcanzar el chapoteo cósmico y espiritual” (1996: 43).

La intensidad es a la vez lo insensible y aquello que no puede ser sino sentido. ¿Cómo podría ser sentida por sí misma, independientemente de las cualidades que la recubren y de la extensión en que se reparte? Pero ¿cómo podría ser otra cosa que “sentida”, ya que es ella quien da a sentir y quien define el límite propio de la sensibilidad? (Cit. en Pardo, 2014: 70).

En esta cita que recupera Pardo (2014) de *Diferencia y repetición*, se señala que la intensidad diferencial constitutiva de los seres se encuentra afuera del umbral de nuestra percepción, a la vez que solo puede ser sentida, es decir, no puede ser representada, por lo que tendemos a eliminar de nuestro mundo este infra-mundo de percepciones imperceptibles en beneficio de las cualidades y extensiones representables.

Mediante el devenir-imperceptible perdemos la necesidad de afirmar que somos esto o aquello, para, en su lugar, como señala Braidotti (2009), ampliar nuestras fronteras mediante un proceso de inversión de la subjetividad, que marca la muerte del sí mismo, de la identidad, de la subjetividad. Pero este movimiento de destrucción de la identidad, no es el derrumbe del ser en el no ser ni comporta la negatividad del suicidio nihilista, sino que, al contrario, constituye una afirmación de la vida encarnada en el CsO, en tanto que “cámara de resonancia de infinitos devenires” (2009: 342). En efecto, para Braidotti (2009), el único devenir no minoritario es el devenir-imperceptible, en el sentido de que constituye el movimiento inherente a todo lo que vive en el cosmos y que es el único capaz de desterritorializar todas las categorías y clasificaciones mayoritarias, poniendo de relieve que la vida de la subjetividad y el complejo técnico que le confiere una posición soberana respecto de los animales y la naturaleza, constituye tan sola una ínfima porción de la vitalidad eterna en perpetuo devenir irreductible, es decir, *zoé*. Bataille, en su trabajo acerca del erotismo,

discute este mismo problema, pero recurriendo a las nociones de discontinuidad y continuidad del ser.

Para Bataille (1997) el ser nos es dado en la discontinuidad, que es una limitación a la vez que la condición de nuestra existencia, porque no podemos concebir o captar nada sin la discontinuidad, al punto de que “en el momento en que esta se sustrae, debemos pues decirnos que en el lugar del ser, no hay nada” (Bataille, 2015: 355). Asimismo, Bataille (1997) reconoce en esta realidad el aislamiento constitutivo del ser, en el sentido de que entre un ser y otro hay una discontinuidad, un abismo, y, sin embargo, todos los seres experimentan un tránsito de la discontinuidad a la continuidad que parecíamos no poder representar sino a través de la violencia o violación del ser constituido, que es, en definitiva, la muerte que rompe la discontinuidad del ser. Para Bataille (1997) es preciso introducir, a propósito de nuestra existencia discontinua, una pregunta, una nostalgia o afecto por la continuidad, para cuestionar la perseverancia y los esfuerzos de los hombres por persistir en la existencia discontinua, ya que el verdadero propósito de la existencia, sería conciliarnos con la continuidad y abrirnos al conjunto de experiencias que nos la revelan como la verdadera dirección y destino del ser. Así este autor identifica dos experiencias que devuelven a la existencia discontinua la continuidad: por un lado, *la muerte* que suprime la discontinuidad individual, al mismo tiempo que pone de relieve el carácter coadyuvante de la continuidad y la discontinuidad del ser; y, por el otro, *el erotismo* en el que los cuerpos desnudos superan el abismo que los separa y se abren a la continuidad, a la vez que ponen en juego la capacidad reproductiva, ya que el ser como producto de la reproducción sexuada es el resultado de la unión del espermatozoide y el óvulo, en cuya continuidad se forma el nuevo ser.

En suma, lo que para Deleuze y Guattari (2002) es el *devenir-imperceptible*, para Braidotti (2009) es la vida en tanto que *Zoé* y para Bataille *la continuidad del ser*, a saber, la ruptura de la subjetividad y la fusión o integración de los flujos corporales a la corriente eterna e impersonal de los flujos cósmicos animales y vegetales. Tomados en su conjunto, a través de los devenires minoritarios, alcanzamos “lo imperceptible (inorgánico), lo indiscernible (asignificante) y lo impersonal (asubjetivo)” (Deleuze y Guattari, 2002: 281) en nosotros mismos. Todos estos términos nos remontan hasta aquello que Deleuze llama *plano de inmanencia*, y que se define por la imposibilidad fijar con exactitud aquello que Guattari llama “el telón de acero ontológico” (Cit. en Lazzarato, 2020: 91), esto es, la frontera

que separa las palabras de las cosas, el sujeto y el objeto, y reparte la identidad de las cosas entre lo masculino y lo femenino, lo humano y lo animal, el adulto y el niño, porque estas diferencias se neutralizan, contenidas en el plano de inmanencia, en el que transitan de un lado a otro de estos binomios. Este concepto, plano de inmanencia, según Matt Lee (2009), remite a lo pre-individual, al gran océano del devenir anterior a toda subjetividad, y del cual, sin embargo, emerge una entidad trascendente, la conciencia, la identidad, el yo, que lo convierte en un campo trascendental. La conciencia es como una ola que asciende y desciende, contenida en el plano de inmanencia, el cual, sin embargo, permanece absolutamente indiferente a esta, ya que no le concierne otra cosa que el devenir.

Si el proceso del devenir comporta claudicar o deshacer la subjetividad y la memoria que la formación social confiere a los sujetos, resulta lógico que Deleuze y Guattari (2002) asocien el devenir con lo que los neurólogos llaman memoria corta, por oposición a la memoria larga: mientras esta última es arborescente y centralizada, es decir, molar, y pertenece a la memoria de la identidad, de la familia, la raza, la sociedad o la civilización, por el contrario, la memoria corta es de carácter minoritario, ya que incluye el olvido como proceso y procede haciendo rizoma con los instantes del presente vivo. El devenir es una *antigenealogía*, una *antimemoria*: “En el devenir no hay ni pasado ni futuro, ni siquiera presente, no hay historia. El devenir consiste más bien en involucionar: ni regresar ni progresar. Devenir es volverse cada vez más sobrio, cada vez más simple, cada vez más desierto, y por esa misma razón en algo poblado” (Deleuze y Parnet, 1997: 35). Es preciso interpretar estos planteamientos, sin embargo, no como una impugnación de la facultad de la memoria, sino que, al contrario, como la reivindicación de una concepción vitalista de la misma. Como destaca Lazzarato (2006), Deleuze es fiel a una tradición del pensamiento que concibe la memoria como “potencia de actualización de lo virtual” (90), llegando a afirmar que “en una vida no hay más que virtuales” (Cit. en Lazzarato, 2006: 92), por lo que la facultad de la memoria radica la potencia creativa de los seres en general y es el verdadero fundamento de todas las formas vitales, en cuanto que sin preservación del pasado en el presente corporizado, no habría vida, crecimiento o duración, y en su lugar, tan solo habría un presente continuo indefinidamente igual a sí mismo.

Por lo tanto, la memoria “conserva y crea lo sensible” (Lazzarato, 2006: 139), o bien, posibilita “la creación sensible del mundo” (Berardi, 2017: 68), aun cuando esta sea, al

mismo tiempo, como destaca Lapoujade (2016), el objeto del trabajo de todo fundamento, en el sentido de que este implanta una memoria de alianzas y de palabras en el inconsciente, capaz de conjurar el sin fondo diferencial donde no hay ninguna distinción de persona ni de sexo. Deleuze confiere una gran importancia a la implicación de la imaginación y la memoria, las cuales, de modo mancomunado, permitirían al sí mismo comprenderse como *conatus*. En esta línea, Braidotti formula el concepto de *memoria imaginativa* que, en lugar de ser la caja negra de la psique del sujeto soberano, de una identidad fija que tiene a su disposición un enorme banco de datos de información centralizada, es concebida como la facultad de repetir o recuperar información almacenada a lo largo de la densidad física y experimental de un sí mismo corporizado. Para Braidotti (2009), esta memoria es zigzagueante, cíclica y desorganizada, capaz de apartar al sujeto de su sentido de identidad unificada y consolidada, tal como es conceptualizada por la ideología liberal y la ética de la responsabilidad individual, en tanto que el recuerdo intenso abre espacios virtuales de movimiento y desterritorialización: recordar imaginativamente, posibilita la reinención activa de un sí mismo alegremente discontinuo, capaz de comprender que compartimos una naturaleza común con otros, y, por consiguiente, de trascender el interés individual, para establecer vínculos generadores de una genuina preocupación por los semejantes.

Esta cualidad del devenir como antimemoria o antigenealogía, queda en evidencia cuando nos preguntamos por lo que significa orientarse en el pensamiento, ya que este último, en lugar de remitir a una memoria o una genealogía, pone en juego un problema de ejes y orientaciones que Deleuze y Guattari explican recurriendo a dos imágenes, a saber, el Árbol y el Rizoma. Mientras en el *Antiedipo* (2004) los personajes clínicos demarcan los dos extremos del eje vertical de los agenciamientos, a saber, el polo paranoico y el esquizofrénico, en *Mil mesetas* (2002) se opone un sistema-punto de la memoria de carácter arborescente y un sistema-línea del devenir de carácter rizomático, de los cuales se desprenden, respectivamente, dos modos de poblamiento y espacialización de la tierra, a saber, el modo sedentario del espacio estriado y el modo nómada del espacio liso. Estas imágenes del pensamiento no conforman una dicotomía, sino que coexisten entre sí como los dos extremos de una recta o escala deslizante, por lo que “en los rizomas hay nudos de arborescencia, y en las raíces brotes rizomáticos” (Deleuze y Guattari, 2002: 24).

a) Los sistemas arborescentes, molares o también llamados memoriales o puntuales son sistemas jerárquicos, es decir, verticales, que operan instaurando una unidad central, una memoria, centros de significancia y subjetivación, dicotomías y trascendencias que sirven como fundamentos para la representación del tiempo y el espacio, en función de los cuales instauran un eje de rotación que asegura la concetricidad de todos sus elementos y del cual se desprende una red de puntos que cuadrícula lo posible, en el sentido de que las líneas, consideradas como coordenadas, como uniones localizables, se subordinan a estos. El árbol o la raíz es el parentesco, la filiación, la genealogía familiar, el cuidado de la descendencia a cargo de padres y madres, la reproducción hereditaria que solo retiene como diferencias la dualidad de los sexos en el seno de una misma especie. Los sistemas arborescentes se espacializan en los *espacios estriados, métricos o sedentarios* que corresponden, según señala Lapoujade (2016), a la tierra fundada de la *polis*, en la cual se han establecido líneas verticales y horizontales en función del perspectivismo lineal antropocéntrico del punto de fuga que opera como matriz o principio ordenador del espacio en el que se distribuyen los seres, que obtienen un lote de tierra según las decisiones de un juicio repartidor. La urbe, la ciudad, es el espacio estriado por excelencia, en la cual los aparatos de Estado y las poblaciones sedentarias sujetas a estos se han instalado midiendo o cuadriculando la tierra para ocuparla, subordinando los trayectos y direcciones a determinados puntos de referencia fijos según una perspectiva central, constituyendo, de este modo, un espacio homogéneo.

Deleuze-Guattari (2002), coinciden con Lefebvre (2013) al describir el espacio estriado como un espacio geométrico, euclidiano, que se define, por un lado, por su isotopía u homogeneidad, que asegura su uso social y político, reduciendo el espacio de la naturaleza tridimensional a las dos dimensiones de la hoja de papel en blanco. Pero también, por otro lado, la espacialidad estriada está emparentada con la proliferación de contra-espacios u espacios otros, también llamados por Foucault (2010) *heterotopías*, en el que se yuxtaponen diferentes espacios y temporalidades heterogéneas, alterando las relaciones habituales entre las formas y las funciones, así como las normas morales, acogiendo individuos que experimentan procesos de cambio biológico, como en la niñez o la vejez (el hospital, la escuela y el asilo), poseen comportamientos disruptivos (la cárcel, el manicomio, etc), o bien, a individuos de paso (hoteles, aeropuertos) o necesitados de distracción (cines, parques de diversiones, discotecas, etc.). En este sentido, aunque la heterotopía es transversal a todas las

culturas y momentos históricos, en la época contemporánea estas son funcionales al control y gobierno de la población, así como con la jerarquización y estratificación social, tal como el caso del espacio colonial.

b) Los sistemas rizomáticos, por otro lado, remiten a multiplicidades que no se dejan codificar por un código único, compuestas por líneas que no están supeditadas a los puntos, y, por consiguiente, pueden conectarse en cualquier punto con otras, y si son interrumpidas o cortadas pueden volver a recomenzar. A diferencia del árbol, el rizoma es como la mala hierba que crece *entre* los espacios no cultivados, llenando los vacíos, desbordando los lindes, a través de todo un tejido de conjunciones, relaciones sindéticas o alianzas horizontales que construye a fuerza de sobriedad. En la expresión que sintetiza esta imagen del pensamiento, “Hacer rizoma y no raíz” (Deleuze y Parnet, 1997: 32), descubrimos lo que Sloterdijk (2015) llama un *afecto antigenealógico* o que, para ser más precisos, *antidendrológico*, que introduce una disrupción en las cadenas genealógicas que van de mayores a menores, de padres a hijos, y que aseguran una continuidad de los patrones culturales a través de un arte de la repetición. Los sistemas rizomáticos se espacializan en los *espacios lisos, intensos o nómádicos*, que corresponden a los grandes conjuntos no métricos, abiertos e indefinidos del aire, el mar y la tierra, en los cuales se da una distribución libre o anárquica de las multiplicidades que los pueblan de acuerdo con una multiplicidad de direcciones posibles. En estos espacios, sin dirección ni dimensión, se derrumban las coordenadas extensivas y los puntos de referencia fijo, así como las dimensiones ordenadas y unificadas en torno a perspectivas lineales o fundamentos englobantes y homogeneizantes, porque en ellos adviene una catástrofe de la percepción (Lapoujade, 2016).

Si Deleuze-Guattari recuperan la figura del nómada es porque, como señala Lapoujade (2016), los nómades son los únicos que están en una relación de inmanencia con la tierra, porque la viven como lo sin fondo y la siguen reuniéndose o *cabalgando* sobre sus fuerzas. Los nómades habitan la tierra sin fundarla o medirla, por lo que estos encarnan el sentido que Deleuze-Guattari confieren a los flujos desterritorializados, llegando a atribuirles, en razón de su potencial revolucionario, una *máquina de guerra* a través de la cual desestabilizan o luchan contra los agenciamientos que los estratifican. La noción de *máquina de guerra* atribuida a los nómades, no tiene nada que ver con el conflicto armado, sino que, más bien, remite “una *potencia de destrucción positiva* que hace morir todo lo que

impide la libre circulación de las multiplicidades. En ese sentido, *es creadora 'antes' de ser destructora*. Lo que crea es un espacio liso que permite dicha libre circulación [, por lo que] la máquina de guerra está enteramente al servicio de la distribución 'anárquica' de las multiplicidades nómadas” (Lapoujade, 2016: 248; énfasis añadido). En el concepto de máquina de guerra no hay una exaltación del conflicto armado, sino que, al contrario, este es considerado como “el abominable residuo de la máquina de guerra” (Deleuze y Guattari, 2002: 233), cuya realización depende, precisamente, de que el Estado derrote la máquina y se apodere de su capacidad creadora, para poder hacer la guerra. De ahí que la tarea fundamental del Estado, así como de las tecnologías disciplinarias²², es la de “acabar con un vagabundeo de banda y un nomadismo de cuerpo” (2002: 374).

Los nómades no tienen historia y viven como si no tuvieran ni pasado ni futuro, porque en su lugar tienen devenir, y el devenir no es histórico, sino que *geográfico*, porque los devenires son fundamentalmente orientaciones y direcciones, entradas y salidas, que es lo opuesto a pensar en términos de pasado y futuro histórico (Deleuze y Parnet, 1997). Al respecto, Deleuze (1997) reconoce en las personas toda una constelación de orientaciones y direcciones vitales, es decir, toda una geografía expresada en una diversidad de *líneas*, que antes de tener una historia, antes de tener un principio y un final, se efectúan en el presente vivo, en la memoria corporizada, por lo que, la pregunta fundamental que se desprende de estas consideraciones es: “¿Qué líneas se encuentran bloqueadas, calcificadas, emparedadas, en un callejón sin salida, cayendo en un agujero negro, o agotadas, qué líneas están activas o vivas y por las que algo se escapa y nos arrastra?” (1997: 115). En un intento por responder esta pregunta, Deleuze y Guattari (2002) identifican tres tipos de líneas, líneas duras, líneas flexibles, líneas de fuga, que se distribuyen a lo largo del eje vertical de los agenciamientos.

La primera línea, más cercana al polo paranoico de los mismos, es la *línea de segmentación dura, molar o sedentaria* que remite a las territorialidades que segmentan o dividen una trayectoria vital y desde cuya perspectiva todo parece mensurable y previsto. Esta línea es la de las repeticiones del hábito que constituyen lo que hemos llamado subjetividad y que envuelve todos los tipos de segmentos que cortan nuestras trayectorias vitales en todos los sentidos y que siempre dan la impresión de predominar al momento de

²² En *Vigilar y Castigar* (2002), Foucault define precisamente de este modo las tecnologías disciplinarias: “uno de los primeros objetos de la disciplina es fijar; la disciplina es un procedimiento de antinomadismo” (2002: 221)

referirnos a cualquiera: “la familia-la profesión; el trabajo-las vacaciones; la familia-y luego la escuela-y luego el ejército-y luego la fábrica-y luego el retiro. Y a cada nuevo segmento no dejan de repetirnos: ahora ya no eres un niño; en la escuela, aquí ya no es como en casa; en el ejército, aquí ya no es como en la escuela ...” (Deleuze y Parnet, 1997: 141). Esta línea se produce al integrar los cuerpos en dispositivos que son “formaciones estratificadas concretas” (2017: 161), que “mezcla[n] visibles y enunciables” (1987: 65), es decir, que constituyen el lugar de encuentro del saber y el poder, de lo estratificado y lo estratégico, y que remiten a una red de elementos discursivos, arquitectónicos, tecnológicos, orientados tanto a hacer ver y a hacer hablar, como a producir segmentos, separaciones, divisiones, que encausan los flujos deseantes en función de principios arborescentes y dicotómicos (de clase, sexo, edad, raza) que convierten la subjetividad en un eje de rotación que garantiza en el cuerpo una concetricidad de todas las experiencias.

Las líneas de segmentación flexible, molecular o migrante, según Deleuze (1997), comportan todo aquello que se sustrae a los segmentos duros, todas las sutiles desviaciones o modificaciones de los segmentos, las conexiones, simpatías, atracciones y repulsiones que no coinciden o no están sujetos por estos. Por ejemplo, en una sala de clases los cuerpos están atravesados por segmentos duros, en el sentido de que profesores y estudiantes desempeñan roles bien diferenciados y ordenados jerárquicamente. Sin embargo, esos segmentos que son el profesor y los estudiantes, siempre están abiertos a líneas moleculares: el profesor que, en lugar de dictar su lección, divaga sobre sus dificultades económicas o las injusticias sociales, o bien, el estudiante que hace trampa en un examen pero que sigue las instrucciones del mismo al pie de la letra, ya que está preocupado por su futuro. En este sentido, esta segunda línea señala lo que franquea un umbral que no coincide con los segmentos, y, sin embargo, en ella las desterritorializaciones siempre son relativas puesto que son compensadas por reterritorializaciones, por lo que los segmentos siguen intactos. Por lo tanto, esta línea supone una ligera desviación que mantiene intacto o incluso refuerza los segmentos duros: “la diferencia cualitativa entre las dos líneas no impide que se impulsen o coincidan, de suerte que siempre hay entre ellas una relación proporcional, ya sea directa o inversamente proporcional” (Deleuze y Guattari, 2002: 220).

Sin embargo, esta línea molecular también puede tender hacia una tercera línea, *línea de fuga, nómada o revolucionaria*, que es, sin embargo, de una naturaleza completamente

divergente a las dos anteriores. La línea de fuga es aquello que afecta a un sistema impidiéndole ser homogéneo, arrastrando sus patrones mayoritarios hacia un proceso de desterritorialización creadora, por lo que lejos de implicar una huida lisa y llana de la adversidad, esta consiste en un *hacer huir*, “hacer huir un sistema como se agujerea un tubo” (Deleuze y Parnet, 1997: 45). Y esta es la razón por la que esta línea también se la califica de *línea nómada*: a través de ella se inventa una máquina de guerra creadora capaz de liberar las líneas de los puntos de arborescencia y subjetivación. Si bien la línea de fuga puede coincidir con la huida frente a un espacio hostil, con la huida como afirmación alegre de la capacidad del individuo para cambiar su porvenir, lo que la caracteriza realmente es su capacidad de *hacer huir un sistema, de hacer huir los flujos*, por lo que en esta siempre hay una traición de los fundamentos: para trazarla claudicamos de nuestras responsabilidades y somos negligentes en el sentido de que adoptamos una “actitud libre y distraída” (Agamben, 2005: 99), que nos permite deshacer nuestra identidad, nuestras formas comunes, para, en definitiva, liberar una potencia de vida e ingresar en el mundo anónimo del empirista²³.

En este sentido, cabe identificar las líneas de fuga con el sentido que Agamben (2005) confiere a la actividad profanadora. Como hemos señalado más arriba, la religión se define por la capacidad de sustraer las cosas, los lugares, las personas y los animales de la esfera del derecho humano, por lo que la preservación de toda separación, ya sea entre lo humano y lo divino, como también, entre lo humano y lo animal, entre lo masculino y lo femenino, contiene o conserva en sí un núcleo religioso. Lo contrario a la consagración es la profanación que restituye las cosas reservadas a la esfera de lo sagrado, al libre uso y a la propiedad de los hombres, pero sin restaurar un uso natural preexistente, sino que aboliendo la forma de la separación y la distinción al que se encuentran adscritas, y abriendo la posibilidad de una forma de negligencia que ignora dicha separación y distinción. Para Agamben (2005) el juego constituye el paradigma de la actividad profanadora, porque este neutraliza las separaciones que reglamentan el uso de las cosas, haciendo que lo que estaba indisponible y separado pierda su aura y sea restituida al uso libre y negligente, inventando una nueva dimensión de uso para las cosas; como los niños “que juegan con cualquier trasto viejo que encuentran,

²³ Para profundizar en este problema en particular, se sugiere la lectura del artículo *Las líneas: la lógica de lo social en Gilles Deleuze* (2005) de Tiago Seixas.

transforman en juguete aun aquello que pertenece a (...) actividades que estamos acostumbrados a considerar como serias” (2005: 100).

En *Mil mesetas* (2002) se desarrolla este problema a través del concepto de *rostridad* o *el sistema pared blanca-agujeros negros*. La unidad y la subjetividad es, a la vez, un rostro, y, como ya hemos señalado, el rostro se produce cuando el cuerpo y la cabeza descodificados son sobrecodificados por la *máquina de rostridad* que convierte al rostro en todo un cuerpo al que se aferran los significantes y las interpretaciones: “el rostro construye la pared que necesita el significante para rebotar, constituye la pared del significante, el marco o la pantalla. El rostro labra el agujero que necesita la subjetivación para manifestarse” (2002: 174). Por lo tanto, el rostro no es una propiedad personal, sino que un sistema que posibilita el advenimiento de la unidad, que pasa por una toma de poder por parte del significante y por un proceso de subjetivación: a quien se le ha conferido un rostro, por un lado, se encuentra prendido con alfileres en la pared de las significaciones dominantes, la pared en la que se inscriben las determinaciones objetivas que nos fijan, que nos cuadrículan, que nos identifican; y, por otro lado, se encuentra hundido en el agujero negro de su subjetividad, en la que habita con su conciencia, con sus representaciones, sus sentimientos y sus secretos inconfesables.

Por consiguiente, el rostro constituye la medida de todas nuestras sujeciones, porque a través de él se arborifica el deseo y este les proporciona a los significantes y a la subjetividad la sustancia necesaria para que estas puedan hacer concebibles solo sus posibilidades. Ahora bien, este no es un problema personal, ya que constituye un horizonte político: como ha comprobado, Derrida (2010), desde la perspectiva de la lógica moderna del humanismo, que opera como el grado de cero de la ideología, el rostro humano constituye el límite cualitativo de la empatía, donde “semejante quiere decir (...) no ya ser vivo en general sino ser vivo con rostro humano” (2010: 37)²⁴. Precisamente, Altuna (2010) se pregunta “¿sólo los semejantes

²⁴ En la modernidad humanista, según Derrida (2010), el rostro humano opera como límite cualitativo de la empatía, que nos inclina a conmovernos y a prestar asistencia a un embrión enfermo, al mismo tiempo que permanecemos indiferentes frente a la muerte de millones de animales sanos: “Hay ahí un límite cualitativo infranqueable, digo bien un límite cualitativo y esencial. Para someter este límite a la prueba de las peores experimentaciones, basta con imaginar (les dejo hacerlo a ustedes) mil situaciones en que habría que decidir qué vida se ha de hacer pasar por delante –antes de la otra. Según la lógica humanista cuyos presupuestos tratamos de pensar, la salvaguarda de un embrión humano de algunas semanas y destinado a tener, tras su nacimiento, una corta vida, por ejemplo un día, de minusválido mental y motriz, pues bien, la salvaguarda de ese embrión sin el menor porvenir debería pasar por delante de la vida de millones o de una infinidad de seres vivos animales llenos de salud y llenos de porvenir” (2010: 140).

tienen rostro?” (2010: 217), a lo cual responde que este es un atributo del cual carecen tanto quienes traspasan la condición mortal, es decir, los dioses, como aquellos que, del otro extremo, carecen del mismo porque los consideramos inferiores, a saber, los animales que no se singularizan y los grupos sociales considerados *otros*, por lo que el rostro, en efecto, constituye un marcador simbólico que determina las condiciones de aceptabilidad de la matanza.

Sin embargo, lejos de este cariz creador, positivo y alegre que los filósofos intentan conferirle, el sentimiento lingüístico nos da la impresión de que el sintagma, *línea de fuga*, parece envolver un misterio ominoso, muy cercano a la muerte, respecto del cual Deleuze-Guattari no son indiferentes. En efecto, estos reconocen que ella segrega “una extraña desesperación, como un olor a muerte o a inmolación, como un estado de guerra del que se sale destruido” (Deleuze y Guattari, 2002: 232); por lo que se preguntan: “¿Por qué la línea de fuga es una guerra en la que hay tanto riesgo de salir derrotado, destruido, tras haber destruido todo aquello que uno era capaz de destruir?” (idem). Trazar una línea de fuga involucra el peligro de que, en lugar de conectar con otras líneas y alcanzar una nueva tierra, esta se convierta en una línea de muerte, “en abolición pura y simple, pasión de abolición” (2002: 232). Esta es la razón por la que Deleuze y Guattari equiparan la consecución del CsO con un *plano de consistencia*, que es incompatible con la desestratificación salvaje de sí mismo: “Liberadlo con un gesto demasiado violento, destruid los estratos sin prudencia, y os habréis matado vosotros mismos, hundido en un agujero negro o incluso arrastrado a una catástrofe, en lugar de trazar el plan” (2002: 165).

De ahí la llamada que estos hacen a la prudencia que, de hecho, erigen como regla inmanente a la experimentación, ya que esta “nunca ha sido matarse, sino abrir el cuerpo a conexiones que suponen todo un agenciamiento, circuitos, conjunciones, niveles y umbrales, pasos y distribuciones de intensidad” (2002: 164). Por lo tanto, esta es una línea creadora, y desarrollarla, implica “saber por dónde pasan -por dónde hacer pasar- las líneas creadoras y positivas y cómo circulan las líneas de destrucción negativas y mortíferas” (Lapoujade, 2016: 255). El concepto de *ética nómada* de Braidotti (2009), nos provee de una clave para que este proceso no coincida con la muerte: sostener una relación ética con nosotros mismos es hallar “umbrales o marcadores de sustentabilidad” (2009: 297), que señalen el límite tras el cual superamos “el umbral de tolerancia del organismo” (Braidotti, 2009: 298), para, como dice

Pardo (2014), reconocer la *resistencia de una componenda*. Si la potencia no es lo que se desea, sino de lo que se dispone, establecer una relación ética consigo mismo no consiste en elevar la existencia a una sustancia, sino que en comprender de lo que se dispone para, a partir de allí, querer esto o aquello, en miras a “realizar formas sustentables de transformación [, lo cual] requiere uniones o interacciones adecuadas: uno debe proseguir o crear activamente el tipo de encuentros que tengan más probabilidades de favorecer un aumento de los devenires activos y evitar aquellos que disminuyen la propia potencia” (Braidotti, 2009: 296).

3.4. SOBRE LAS MUTACIONES ANTROPOLÓGICAS EN EL MUNDO SIN AFUERA: PULSIÓN ESCÓPICA, SERVIDUMBRE MAQUÍNICA Y CONCATENACIÓN CONECTIVA

El capitalismo no es un modo de producción, sino una producción de modos y de mundos. El capitalismo es una forma de manierismo.

Lazzarato, Maurizio, *Por una política menor*

Numerosos filósofos y pensadores coinciden en adjudicar a la noción de *rizoma*, propuesta en el capítulo homónimo de *Mil mesetas*, un carácter premonitorio respecto de las derivas del capitalismo contemporáneo. Coincidiendo con esta lectura, aunque inclinándose por la descalificación, Sloterdijk (2015) señala que con esta noción Deleuze-Guattari se encargaron de propagar el sentimiento poshistórico y posgenealógico de la actual sociedad de redes, adelantándose a la emergencia de un sistema universal de interconexiones sincronizadas y del colectivo de bastardos del proletariado postindustrial que, palpitante de deseos, bienes y flujos de signos, vagan por la tierra a la manera de ciudadanos cósmicos en busca de oportunidades existenciales. Basándose en estas sospechas, Joaquín Ivars, en *El rizoma y la esponja* (2018), se propone arrojar luz sobre lo que llama “la cara oculta del rizoma” (2018: 68): dado el proceso de desterritorialización de todos los códigos impulsado por el capitalismo, lo opuesto del rizoma hoy día ya no es el *árbol*, sino la *esponja*, con la cual comparte varios atributos, a la vez que se distinguen en lo fundamental:

Si al rizoma le rodea el afuera, la esponja es circulada internamente y el afuera no cesa de pasar por dentro. Mientras el rizoma tiende a expandirse positivamente conectando y arrastrando en su trayecto todo lo que considera oportuno -su lógica es de enlace-, la esponja adelgaza sus paredes para facilitar el tránsito, su lógica no es de enlace sino de circulación: crece restringiendo su sustancia, [en] un paradójico *crecimiento negativo*.

El crecimiento de la esponja no depende del aumento de su materialidad ni de su capacidad de proliferación, sino de su *capacidad de alojamiento*. Esponja/casa de huéspedes/ de todos los huéspedes. El rizoma se fortalece con aquello que captura e incorpora; la esponja no captura apenas nada (...) más bien se deja capturar, horadar, circular; *deja pasar*” (Ivars, 2018: 73-74; énfasis añadido)

Si bien estas imágenes se diferencian en que, mientras el rizoma es una metáfora vegetal que expone la lógica del enlace y la proliferación horizontal, la esponja es una metáfora espacial que expone una lógica de la circulación y la estancia en el espacio cerrado; ambas comparten la cualidad de contravenir el que para Sloterdijk (2006b) es el símbolo central de la metafísica occidental, a saber, la *monósfera omnicomprendiva*, el *uno* en forma esférica.

A partir de esta discusión, Ivars (2018) se pregunta si la dupla filosófica, al concebir el rizoma en oposición al modelo arborescente, confieren una nueva arma a los enemigos de la vida, a los que antaño usaban el árbol para someter y jerarquizar lo existente. Precisamente esta es la tesis que sostiene Franco Berardi (2017), cuando señala que el rizoma es “simultáneamente, el anuncio de una transformación de la realidad y la premisa para una nueva metodología del pensamiento. Es tanto una descripción de la caótica desterritorialización que tuvo lugar tras el racionalismo moderno, como una metodología para la descripción crítica del capitalismo desterritorializado” (2017: 16). Para Berardi el rizoma es una metáfora que intenta explicar el tránsito desde la sociedad disciplinaria hacia la sociedad de control: “El concepto de rizoma es un concepto que indaga la explosión de la sociedad disciplinaria jerárquica y el proceso de desregulación capitalista que abrió camino a la precarización del trabajo y a la disolución de la solidaridad social” (Berardi, 2019: 125).

Sloterdijk (2006b) acuña el concepto *espumización de lo real* para designar el proceso que tiene lugar a lo largo del siglo XX, en el denominado primer mundo, donde la semántica social omnicomprendiva o bien la cápsula abstracta que envuelve y cohesiona a los habitantes de las diversas comunidades políticas, “espumea, se esponja” (2006b: 28), esto es, queda reducida a sus partículas elementales, a una aglomeración de células de mundo propia que, como unidades apiladas y amontonadas, unas sobre y junto a otras, a la manera de islas absolutas o trozos de aire cercado, lo único comparten entre sí es el principio de la serie y del co-aislamiento. La desterritorialización capitalista efectuó un desplazamiento en la significación tradicional de habitar un espacio, en provecho de un modo de habitar centrado en el insulamiento en espacios cerrados destinados a satisfacer la necesidad de inmunidad y ortopedia subjetiva. Recuperando esta lectura, Ivars (2018) sugiere que la conjunción entre

el capitalismo y el rizoma, dio lugar a la emergencia de esta ciudad convertida en una *esponja esclerótica* que se devela desde adentro como un conglomerado de madrigueras, situadas en la intersección entre la cárcel y el hastío, entre la estasis y la muerte.

En la esponja esclerótica, que emerge fruto de alianza entre el capitalismo y el rizoma, las subjetividades pueden agenciarse consigo mismas y suplementar sus respectivas posiciones de identidad mediante tecnologías mediáticas y farmacológicas, mediante flujos de información y energía. Este amplio dispositivo generador de redundancias, preserva y vehicula identidades unívocas, a la vez que sitúa a los sujetos en el polo paranoico de los agenciamientos, en cuanto que este espacio constituye una inmanencia cerrada sobre sí misma, por cuyas superficies transitan y rebotan múltiples flujos energéticos y semióticos, que tienen como referente el modelo personológico que emana del lenguaje significativo. Sin embargo, paradójicamente, la esponja constituye un espacio a través del cual todo puede circular, pero sin adherirse a sus paredes que se pliegan incansablemente, creciendo, no hacia fuera como el rizoma, sino que hacia adentro, haciendo que las superficies se multipliquen, porque, según Ivars (2018), su discontinuidad no es la el corte que segmenta y estratifica, sino que la del plegado que divide infinitamente la materia fractalizándola.

Esta imagen de una ciudad llena de escondrijos, túneles y madrigueras, cuyos espacios interiores o paisajes de cultura se pliegan incansablemente, nos sugiere que la sociedad de control reaviva y renueva el espíritu barroco. Al respecto, Ivars (2018) recupera los dichos de Deleuze cuando señala en *El pliegue* que uno de los rasgos materiales del barroco son las formas esponjosas o cavernosas, así como la tendencia de la materia a desbordar el espacio y tender hacia lo fluido. Esto no ha de interpretarse como una regresión de la cultura a una forma arcaica, ya que, como señala Zayas, el barroco puede ser considerado como la primera cultura de masas: en el siglo XVII el conflicto religioso de la Reforma y la transformación de la cosmología tradicional, coincidió con la emergencia del estilo barroco, el cual no solo modificó el diseño del espacio urbano, sino que también la experiencia visual y espacio temporal, y, especialmente, las formas y prácticas semióticas, según el objetivo de desarrollar formaciones discursivas propias del sujeto y del ejercicio del control social que atraviesan la modernidad liberal. En esta línea, Berardi (2017) señala que, a pesar de que el barroco fue marginado durante largo tiempo por la cultura hegemónica de la burguesía protestante de los países del norte europeo, este nunca fue eliminado y continuó creando túneles y recovecos

en el imaginario moderno, hasta resurgir en todo su esplendor a fines del siglo XX con la estetización de la vida cotidiana, la proliferación de mercancías semióticas, la saturación de la atención social y la confusión entre la realidad y la imagen.

Esta lectura, que toma el barroco como el telón de fondo de nuestra imaginación y percepción contemporánea, también es desarrollada por otros pensadores contemporáneos. Dentro de los más recientes, es de destacar a Paul B. Preciado quien, junto con hablar del *tecnopatriarcado barroco*²⁵ para señalar la convergencia de la necro/biopolítica y la farmacopornografía, describe las heterotopías como “burbujas espaciotemporales o islotes biopolíticos en un mar de signos” (2010: 121). Ya canónico en el ámbito de los estudios culturales es el estudio de Calabrese (1999), quien vislumbra el surgimiento de una *era neobarroca* en las actuales técnicas de representación audiovisual, en el cine, la fotografía y los videojuegos, que generando una representación más real que lo real, junto con modificar nuestra percepción del tiempo, labran en los individuos nuevas destrezas sensoriales y anulan la confianza en la verificación personal de los hechos. Siguiendo a Sarduy, para quien el barroco no es un momento en la historia del arte, sino que *una categoría del espíritu*, Calabrese (1999) plantea que se puede estar seguro de habitar un momento barroco cuando emerge una tendencia endógena del propio campo cultural a producir una fuerza centrífuga que hace que todas las cosas tiendan al límite, al exceso, a la desmesura y la infirmitad. Esta tesis coincide con la lectura de Borges, quien, en uno de sus más célebres ensayos, afirma que el barroco “es la etapa final de todo arte, cuando este exhibe y dilapida sus medios”²⁶.

Probablemente, la consecuencia más evidente del resurgimiento del espíritu barroco es que todos los objetos culturales son colocados “en proximidad y continuidad” (Calabrese, 1999: 71), a la manera de un “zapping proyectivo donde combinamos secuencias provenientes de diferentes fuentes” (Berardi, 2017: 47). La filosofía de la postmodernidad ha

²⁵ Esta noción es utilizada por Preciado en la conferencia “¿Qué nos está pasando hoy?” en la *Biennial de pensament. Ciutat oberta* de Barcelona, el 16 de octubre de 2018.

²⁶ Otros ejemplos de tesis similares la encontramos en las obras de Gubern y Sontag. Gubern (2005), siguiendo a Hauser y a Bazin, señala que en los códigos cinematográficos se aprecia la voluntad artística del barroco, en cuanto que estos ponen en juego tempranamente el uso de los puntos de vista y de los efectos de luz del claroscuro, propios de la ortodoxia artística del barroco histórico. Asimismo, este señala que el barroco clásico y el arte kitsch contemporáneo tienen en común remitir a un tipo de arte efectista, recargado y grotesco, que aspira a crear estados de ánimo. Por su parte, en sus célebres *Notas sobre lo camp*, Susan Sontag (2005) pone de relieve la consolidación de una nueva sensibilidad estética, el *camp*, cuya historia se retrotrae precisamente hasta el arte manierista y barroco: el *camp*, de espaldas a la naturaleza, a la cual contradice en nombre del amor al “ser impropio de las cosas” (2005: 359), reivindica el artificio, la exageración, la extravagancia y la estilización que se necesitan para “hacer algo extraordinario” (2005: 366).

sido sensible a este problema, señalando la neutralización del principio de división e individuación de los géneros discursivos, los cuales tienden a la hibridación para dar lugar a una combinación deliberada y tramposa de “arte y vida, fantasía y realidad, alta cultura y cultura de masas, códigos y estilos de diferentes edades y culturas” (Larraín, 2014: 81). Este fenómeno ha sido identificado igualmente por Baudrillard (2008), quien sostiene que el arte y la cultura posmoderna se han convertido en máquinas de reciclaje de formas pasadas y actuales, y puesto que estas ya no conocen “trascendencia hacia el pasado o el futuro, *su única realidad es su operación en tiempo real y su confusión con esta realidad*” (2008: 99; énfasis añadido), es decir, su agonía o muerte. Jameson (1996) compara este fenómeno cultural con la esquizofrenia y afirma que en la postmodernidad el pasado histórico es reducido a *referente intertextual*, efecto estético legitimador de la propaganda o la publicidad, o bien de discursos nacionales o políticos contingentes, generando una ruptura con la temporalidad y un aislamiento del presente que “envuelve al sujeto con una indescriptible vivacidad, una materialidad perceptiva rigurosamente abrumadora que escenifica fácticamente el poder del significante (...) totalmente aislado” (1995: 66).

Para Flusser (2016) el pensamiento histórico-lineal, que marca el inicio del tiempo histórico y la superación de lo que se ha convenido en denominar prehistoria, tendería hoy a perder importancia en provecho de la proliferación de la imagen técnica y la creciente importancia del pensamiento formal basado en códigos matemáticos. El pensamiento y la conciencia histórica están intrínsecamente arraigadas en la escritura y el código unidimensional del alfabeto, a partir de los cuales fue posible el *desenrollamiento* de las imágenes en secuencias causales, donde las palabras se suceden unas detrás de las otras, dando lugar a la configuración del tiempo lineal que transforma los acontecimientos en procesos. Las imágenes técnicas, proyectadas en computadores a partir de cálculos matemáticos nulo-dimensionales, han escapado completamente del código alfabético y del pensamiento lineal que nos permite tomar una distancia crítica respecto. McLuhan (1996) y Flusser (2016), y más recientemente Sloterdijk (2003b) y Berardi (2017), coinciden en que la examinación crítica y reflexiva vehiculada a través de la escritura, y que comporta un proceso lento de asimilación y distanciamiento, ha sido desplazada en provecho de un efecto mítico o hermenéutica mitológica, en cuanto que “el mito es una visión instantánea de un proceso complejo” (McLuhan, 1996: 46). De ahí que, como destaca Berardi (2017), señalar

que habitamos una *cultura visual* es ya poner en entredicho estas facultades, en cuanto que este concepto remite a la emanación y recepción de cualquier signo visualmente.

Múltiples pensadores coinciden en caracterizar la época contemporánea desde la perspectiva de una visión totalizadora: Haraway (1995) habla de un *ojo canibal*, Sloterdijk (2006b) de la *catástrofe de la latencia* y, más recientemente, Wajcman (2011) de una *pulsión escópica*. Estos autores coinciden en señalar la consolidación de la ideología positivista de una visión sin límites que anima, desde el siglo XIX, el proyecto epistemológico y político de develamiento sistemático del mundo, y que ahora adquiere nuevas tecnologías que parecieran convertir en algo trivial y cotidiano el mito de la visión divina. En la línea de Deleuze y Guattari, Wajcman (2011) recupera al personaje clínico del paranoico para describir esta pulsión: el ideal de la transparencia absoluta, que equipara lo real y visible, es un ideal paranoico que anula el azar, ya que ver permitiría ver y prever todo, conferir un sentido a todo, para no dejar lugar a la duda o a la imprecisión. Sin embargo, sería erróneo afirmar que este imperio de la imagen técnica se erige sin el consentimiento de los individuos. Como destaca Zafra (2018), el máximo logro de los dispositivos tecnológicos y las redes sociales es promover, bajo un disfraz de neutralidad política, la participación de las poblaciones en la sociabilidad online mediante una hipervisibilización del yo que crea identidades digitales, invisibilizando y aligerando la presencia presente del cuerpo.

También sería un error considerar que la visión adquiere relevancia con las actuales tecnologías, ya que, como hemos podido comprobar, la tradición del pensamiento occidental se ha caracterizado por sostener la equivalencia entre la mente y el ojo. Sin embargo, Zafra (2018) reconoce en la actual *cultura-red*, esto es, la convivencia y construcción de mundo y subjetividad a través de las pantallas, la instrumentalización capitalista de la mirada. En continuidad con esta tesis, Wajcman (2011) plantea que es preciso poner de relieve que la pulsión escópica de la sociedad de control es el resultado del agenciamiento entre la vigilancia y el espectáculo, lo cual nos confronta con la paradoja de que la vigilancia ubicua a la que estamos sujetos, a la vez, halaga el narcisismo y empuja hacia el exhibicionismo. *Ver, verse, ser vistos y hacerse ver* sería, según Wajcman (2011), la gramática del lenguaje de la imagen técnica, que *hace trabajar* la voluntad de ver todo y a todos. Por su parte, Bauman (2009) ve en esta tendencia hacia el exhibicionismo/voyerismo una continuidad de la práctica confesional, en el sentido de que los individuos, a la manera de aprendices

postmodernos de esta tradicional práctica de sí, utilizan los dispositivos electrónicos y las redes sociales como “confesionarios electrónicos portátiles” (2009: 14).

Para Zafra (2018) movilizar la *auto-representación* como tema es una de las motivaciones principales de la cultura-red: las redes exigen una disociación de la consciencia de la identidad a través de las imágenes que operan como un escaparate para el otro, de modo que los usuarios de las actuales tecnologías tienden a donar sus imágenes que, como fragmentos de yoes dispersos, son usufructuados en provecho del acrecentamiento del capital. Para Bauman (2009), la identidad que se configura a través de estos dispositivos no es más que una proyección idealizada de sus elecciones de consumo. En la línea de argumentación de Bauman, Colón Zayas (2013) afirma que el barroco ha sido un eje vertebrador de la estrategia cultural del neoliberalismo para la domesticación de los grupos sociales, ya que las narrativas confesionales y autobiográficas de la telerealidad y las redes sociales, basadas en el dispositivo retórico del melodrama, apelan a recursos ontológicos sentimentales que poseen un efecto terapéutico sobre los espectadores en lo relativo a las incertidumbres del mundo contemporáneo, promoviendo una *articulación de los yoes* funcional con las prácticas de control social, en cuanto que este facilita la naturalización, apropiación y legitimación de las nociones de productividad y competitividad.

Para Zayas (2013) el melodrama es un dispositivo retórico que articula la sensibilidad moderna equiparándola a la construcción de yoes autobiográficos, y que opera mediante un travestismo cultural que, avivando las tribulaciones personales, la sensación de riesgo y la ansiedad social, inserta a los espectadores en los códigos de la cultura mayoritaria y las fuerzas represivas del Estado y de la ley. Para fundamentar esta tesis, este autor analiza el discurso narrativo de la *telerealidad* o *neotelevisión*, que se caracteriza por la ruptura de las fronteras de géneros narrativos realistas centrados en el yo, a saber, la hibridación del discurso testimonial, la bio/autobiografía y las historias de vida, según el propósito de la construcción de narrativas terapéuticas que siguen el criterio de autenticidad y verosimilitud. Este dispositivo retórico, omnipresente en los programas televisivos, permitiría articular las crisis existenciales, dominar la dinámica social de seguridad/inseguridad ontológica y determinar el vínculo de los individuos consigo mismos y los otros. En definitiva, la relevancia que hoy reviste la práctica auto-representacional y el discurso narrativo auto/biográfico a través de perfiles digitales y de los medios de comunicación, evidencia la

articulación de una sociabilidad cerebral y el triunfo de la conciencia y el lenguaje representativo de la subjetividad y, por consiguiente, el ocultamiento del sin fondo del ser.

Las innovaciones tecnológicas nos confrontan con un exceso de representaciones del sí mismo y de los otros, lo cual deja al descubierto el punto de contacto indiscutible entre el barroco y la cultura visual contemporánea, a saber, su carácter excesivo y excedentario. En palabras de Zafra (2018) la cultura-red se apoya en la *acumulación digital de mundo, de datos, de archivos y fragmentos vitales*, de lo que se desprende la cada vez más imperiosa necesidad de filtrar, almacenar y jerarquizar todo ese exceso que prolifera hasta el infinito. Pero este excedente se funda sobre una paradoja: la memoria informática con ojos crea, según Wajcman (2011), un doble no-ver, ya que, por un lado, no vemos las cosas que vemos porque interponemos el lente de la cámara entre nuestros ojos y la realidad, y, por otro lado, creamos enormes cantidades de imágenes ontológicamente nulas que nadie ha visto ni verá jamás, por lo que, a diferencia de la fuerza imaginativa de nuestra memoria, la memoria digital es una memoria muerta. El *neobarroco* para Berardi (2019) se expresa, precisamente, en este registro de la *exorbitancia* de imágenes y datos, pero también en la capacidad de las mismas de abrumar la atención consciente en lo que llama “efecto neobarroco” (2017: 141).

Para Lazzarato (2006), la atención es el *conatus* de la memoria, es decir, *la atención es el deseo de la memoria*, y lo que hace la industria tecnológica y del entretenimiento es agenciarse con la memoria del cuerpo vivo para suplementar su funcionamiento, pero también para interferir con el mismo. Para este autor es preciso considerar las nuevas tecnologías, y las narrativas que estas vehiculan, como tecnologías del tiempo y/o de la memoria que, ofreciendo una matriz de tiempo real, actúan a distancia sobre las fuerzas constitutivas de la mente y sus hábitos, creando acontecimientos, manejando su actualización y controlando su efectuación.

Desde la aparición del cine estamos frente al desarrollo de dispositivos tecnológicos que pueden crear y conservar, contraer y dilatar duraciones y temporalidades. Estas últimas, que constituyen los materiales de la memoria, conservan, como sabemos, la muerte en lo vivo, el antes en el después, y de este modo son la condición de toda sensación, percepción e inteligencia, y de ahí, de toda capacidad de actuar. A través del manejo y reproducción de las duraciones artificiales, estos dispositivos actúan sobre las duraciones «naturales» de la memoria y, al movilizar la atención, intervienen en la creación de lo sensible (Lazzarato, 2006: 158)

El capitalismo sospecha de la memoria, porque esta opera según una lógica contra-económica, a saber, “retener y dar, gastar y conservar, producir y reproducir a la vez”

(Lazzarato, 2018: 168) y que involucra la fuerza de la atención que produce y reproduce el saber, posibilitando la creación de lo nuevo, de lo no dado, que contribuye a desorganizar y desjerarquizar las relaciones de poder. El concepto, *noopolítica de la memoria*, empleado por Lazzarato (2006) y Stiegler (2015) apela, precisamente, al conjunto de aparatos de exteriorización de la memoria que poseen un efecto modulador sobre la misma, que redundan en la pérdida de la memoria y el saber-hacer, es decir, en una proletarización afectiva y cognitiva generalizada de las poblaciones.

A pesar de que las nuevas tecnologías operan como soporte y suplemento de los procesos de subjetivación, estas vehiculan una nueva *oikonomía*, una forma pura de gobierno, que convierte las sociedades contemporáneas en “cuerpos inertes atravesados por gigantescos procesos de desubjetivación a los que no les corresponde ninguna subjetivación real (Agamben, 2014: 24-23). En un intento por analizar esta inédita relación entre los individuos y las tecnologías, Lazzarato (2020) usa el concepto de *servidumbre maquina*, proveniente de la semiótica de Deleuze-Guattari, para explicar este fenómeno. Mientras la *sujección* de la memoria corporal en la sociedad disciplinaria utilizaba como sustrato de sus operaciones el lenguaje de la representación y apelaba a la conciencia de los individuos, esto es, a la relación que el individuo sostiene consigo mismo para gobernarse; el vínculo entre los individuos y el capital es el de una servidumbre maquina, ya que este último prescinde de todos estos elementos, para activar a la vez mucho más y mucho menos que el lenguaje, la conciencia y la representación, en el sentido de que, por una parte, activa, desde adentro, fuerzas *pre-personales*, pre-cognitivas, pre-verbales, como la percepción, la sensibilidad, los afectos y los deseos y, por otro lado, desde el exterior, fuerzas *supra-personales*, como los sistemas maquímicos, lingüísticos, sociales, mediáticos, económicos, etc. que, superando la subjetividad y las relaciones intersubjetivas, distribuyen selectivamente lo posible²⁷.

En lugar de construir discursos y apelar al lenguaje de la representación, el capitalismo postindustrial, según Guattari (2017) y Lazzarato (2020), se vuelca al objetivo de dominar las semióticas asignificantes, esto es, los signos con un sentido operativo, pero sin significado

²⁷ Por solo tomar un ejemplo, el famoso juego Candy Crush, según Preciado (2019), se presenta como toda una disciplina vacía del alma, capaz de capturar la totalidad de las capacidades cognitivas de sus usuarios, a la manera de una prisión inmaterial en cuanto que establece “un circuito cerrado entre el cerebro límbico que gestiona la memoria afectiva, la mano y la pantalla” (2019: 77) cuyo objetivo no es el desarrollo de ninguna aptitud o conocimiento, sino que el usuario pase el máximo posible de horas frente a la pantalla.

que transmiten las máquinas de tercera generación a enormes velocidades y que, depurados de cualquier polisemia o connotación, actúan directamente sobre lo real; por ejemplo, definiendo las fluctuaciones de las monedas, fijando dinámicamente los precios de los productos en el mercado, creando condiciones favorables a los monopolios y oligopolios, determinando los alcances de políticas públicas, etc. En el capitalismo contemporáneo, estos signos reemplazan los objetos a los que hacen referencia, por lo que su potencia reside en que “de un lado, son modalidades de valoración y de medida ‘automática’ y, de otro lado, ponen en comunicación y en equivalencia ‘formal’ campos heterogéneos de potencia y de poderes asimétricos, organizando su integración y orientándola hacia la acumulación económica” (Lazzarato, 2020: 41). Por lo tanto, es posible señalar con Lazzarato (2020) que la producción de la subjetividad contemporánea se labra en lo colectivo, pero en una colectividad posthumana y en las intersecciones de las dimensiones extra y sub-personales.

Para explicar el problema ético y político que esta circunstancia reviste, Lazzarato (2020) argumenta que hoy día los destinos de millones de personas son definidos por máquinas que efectúan procesos automatizados que median las transacciones de las bolsas de valores y son capaces de procesar millones de datos a una velocidad que supera infinitamente la capacidad de reacción humana. En esta guerra de velocidad que son las bolsas de valores, obtiene más beneficios quien puede anticiparse a las fluctuaciones económicas y procesar más información en el menor tiempo posible. Aquí el lenguaje humano y el aspecto antropológico de la información y la comunicación ha sido completamente desplazado en provecho de una semiótica asignificante, basada en flujos de signos operativos, los cuales, pese a actuar directamente sobre la economía real y las subjetividades, prescinden de la humanidad, del lenguaje y la conciencia, y, sin embargo, paradójicamente, necesitamos de ellas en esta época de lo finito ilimitado:

En el mundo sustentado en las máquinas, la acción sobre lo real necesita de una artificialidad cada vez más abstracta. El hombre sin máquinas, sin dispositivos, sin diagramas, sin ecuaciones, sin semióticas asignificantes, sería ‘afásico’, incapaz de ‘hablar’ estos mundos, incapaz de captar los procesos de desterritorialización y de intervenir sobre ellos. En el mundo centrado en las máquinas, para hablar, ver, sentir, actuar, debemos hacernos engranaje con las máquinas y las semióticas asignificantes. Es en este sentido que las semióticas asignificantes devienen focos y vectores de subjetivación (Lazzarato, 2020: 93).

Mientras la *sujeción* de la era de la gubernamentalidad de Foucault, urde una trama semiótica y representativa en el seno de la división social y sexual del trabajo en función con

la cual se distribuyen los lugares y los roles de los individuos; por el contrario, la servidumbre maquínica, que refiere más bien a la gestión o gobierno de los componentes de un sistema cibernético y automatizado, “se produce a través de la desubjetivación, movilizandosemióticas funcionales y operaciones (no representacionales y a-significantes) en vez de lingüísticas y representaciones” (2020: 22-23). Desde esta perspectiva, el sujeto de interés del capitalismo clásico constituye una imagen artificiosa del sujeto que se gesta en esta servidumbre, por lo que, en su lugar, Lazzarato (2020) se inclina por la figura de *trader* u operador de finanzas, cuya actividad encarna el paradigma del conjunto funcional de la máquina y el hombre, para quienes los signos han sustituido y ocupado el lugar de las cosas materiales.

En el extremo opuesto al proceso de individualización efectuada por el poder pastoral, el capitalismo postindustrial reduce al sujeto a un *dividuo*, es decir, a una existencia estadística controlada por aparatos, flujos y redes que constituyen un conjunto de técnicas de modelización (Lazzarato, 2020). Amparado en una abundante bibliografía, Rodríguez (2018) discute el fenómeno de la servidumbre maquínica a través de este concepto, que remite a un sujeto corporizado físicamente que es infinitamente duplicado, fragmentado, des-corporizado y virtualizado mediante las representaciones de datos que se dan en el campo de la información. La dividuación es el proceso de “transformación de individuos en datos y [la] recomposición posterior que da como resultado otro individuo relacionado, pero en principio no igual al individuo antes de ser transformado” (2018: 453). En otras palabras, según Rodríguez (2018), los datos que produce cada individuo son usados para evaluar lo que estos pueden llegar a ser en función de lo que ya son, y lo que pueden hacer en función de lo que ya están haciendo; de modo que, una determinada tendencia estadística de datos, orientada a tal o cual fenómeno, se torna dividuante cuando coincide con un individuo en particular y consiguen sincronizarse mutuamente.

Desde la perspectiva de la servidumbre maquínica y la constitución del dividuo, como señalan Guattari (2017) y Lazzarato (2020), la diferencia entre empleo y desocupación, entre lo productivo e improductivo, pierde vigencia, ya que todo ha sido integrado en una red de concatenaciones que *hacen trabajar* de forma permanente y ubicua a todos, sin distinción,

incluyendo a los niños, ancianos, marginados, etc.²⁸ Steyerl (2014) discute este problema a partir de lo que define como un “tránsito del trabajo a la ocupación” (2014: 108): mientras el trabajo se entiende como un medio para consecución de un fin, ya sea este un producto o una ganancia, implicando la puesta en juego de, a lo menos, el capital, los productores y un resultado, en el que un conjunto de elementos se organizan de acuerdo con una relación instrumental que produce sujeción y alienación; la ocupación, por su parte, sin implicar sujeción o alineación ni tampoco a un sujeto, mantiene a los individuos atareados en actividades productivas de duraciones indeterminadas que, en lugar de implicar una remuneración, adjudican al propio proceso productivo una gratificación intrínseca.

Basándose en el concepto de rizoma, Berardi ofrece otra lectura y otra nomenclatura para abordar este mismo problema. Según Berardi (2017) el capitalismo contemporáneo está efectuando un conjunto de mutaciones antropológicas sobre la base de un desplazamiento del *modelo cognitivo de la concatenación conjuntiva* hacia un *modelo de la concatenación conectiva*. La *concatenación conjuntiva* remite a la facultad cognitiva de la sensibilidad, que es fuente de singularidad y creatividad, y mediante la cual percibimos correspondencias y concordancias estéticas entre elementos heterogéneos; donde *estética*, no es la teoría de la belleza desarrollada por la tradición filosófica occidental, sino que, tal como indica su significado etimológico, la “ciencia de la interacción entre la emanación semiótica y la sensibilidad” (Berardi, 2017: 43). Si bien en este estudio hemos abordado este fenómeno mediante lo que Deleuze y Guattari (2002) llaman devenir y agenciamiento; el concepto de concatenación conjuntiva desarrollada por Berardi (2017) se refiere a este mismo fenómeno, pero al nivel de la sensibilidad, en tanto que fábrica productora de conjunciones, esto es, de encuentros irrepetibles entre agentes u organismos vibratorios que establecen sintonías provisionarias y precarias para intercambiar significados.

Para Berardi la conjunción define la actividad cognitiva y, en específico, el fenómeno de la consciencia en cuanto percepción de la concatenación conjuntiva del cerebro, el cuerpo y el entorno en continua variación; pero también este permite a los cuerpos, abiertos a la comprensión mutua de los signos y los eventos que transmiten y experimentan, efectuar *rizomas*, es decir, “concatenaciones concretas y carnales de pulsaciones vibratorias de

²⁸ Por ejemplo, “se ‘pone a trabajar’ al niño por medio de la familia, la televisión, la guardería, los servicios sociales; así se lo integra en un complejo proceso de formación que desemboca en la adaptación de sus diversos modos de semiotización a las funciones productivas y sociales que están esperándole” (Guattari, 2017: 101).

fragmentos corporales con otras pulsaciones vibratorias de fragmentos corporales” (2017: 32). El erotismo y la poesía serían, según Berardi, los ejemplos más elocuentes de la concatenación conjuntiva, en cuanto que, para que haya erotismo y poesía, es preciso que los cuerpos entren en una misma simpatía vibratoria con las intenciones comunicativas de otros cuerpos. Sin embargo, para Berardi (2017) las conjunciones que fabrica la sensibilidad no requieren del lenguaje significativo, ya que, de hecho, este permite negar lo que nuestros sentidos experimentan y, lejos de fortalecer la empatía, la transforman en un acto de adaptación sintáctica, intelectual y moral que obtura su posibilidad inmediata. Por lo tanto, a diferencia de lo sensorial, que es la mera facultad perceptiva del organismo, y del pensamiento, que aspira a capturar el mundo introduciendo, mediante el lenguaje, una discontinuidad en el continuum del espacio y el tiempo; la sensibilidad descodifica la intensidad sin necesidad del lenguaje articulado, ya que esta se limita a *acariciar el mundo sin interrumpir su devenir*, y registra las impresiones tácitas, no-verbales y no verbalizables.

Berardi (2017) destaca el vínculo flagrante entre la sensibilidad y la piel, en tanto que esta última es el punto de contacto entre la consciencia y la emisión infinita de signos que nos rodean, lo cual explicaría el motivo por el que el sentido del tacto, junto a la vista, es uno de los que más sufre la mutación antropológica en curso. Quizás por esta misma razón, es que Sloterdijk recurre al sentido del tacto para graficar el modo en que nuestras modernas sociedades se han propuesto configurar, mediante la tecnología y las telecomunicaciones, una nueva esfera envolvente en una época carente de esferas omnicomprensivas:

La civilización altamente tecnológica, el Estado de Bienestar, el mercado mundial, la esfera de los media: todos esos grandes proyectos quieren imitar en una época descascarada la imaginaria seguridad de esferas que se ha vuelto imposible. Ahora, redes y pólizas de seguros han de ocupar el lugar de los caparazones celestes; la telecomunicación debe imitar lo envolvente. El cuerpo de la humanidad quiere procurarse un nuevo estado de inmunidad dentro de una *piel electrónico-mediática*. Puesto que lo omniabarcante y lo omnicomprensivo de antes, la bóveda continens celeste, se ha perdido irremediablemente, lo ya no abarcado, lo ya no comprendido, (...) tiene que procurarse ello mismo su bienestar en continentes artificiales bajo cúpulas y cielos artificiales (Sloterdijk, 2003a: 34; énfasis añadido).

Desde la perspectiva de la lectura que ofrece Berardi, la metáfora empleada por Sloterdijk en esta cita es errónea, dado que esta *piel electrónico-mediática* tiende a eclipsar las conjunciones que posibilita la piel orgánica, en provecho de otra modalidad de concatenación completamente diferente, que Berardi (2017) llama *concatenación conectiva*. En esta modalidad de concatenación ya no hay una interpretación empática del sentido de los

signos, ni tampoco la creación de significados nuevos, sino que los elementos que entran en *conexión* permanecen iguales y diferenciados según la necesidad de conseguir un efecto de funcionalidad maquinaal homogeneizante. Si la conjunción es un proceso serpenteante, exento de precisión o perfección, en cuanto que sintonía provisoria y precaria entre organismos que intercambian significados para establecer alianzas y simpatías inestables, por el contrario, la conexión “es la interacción puntual y repetitiva de funciones algorítmicas, de líneas rectas y puntos que se superponen perfectamente y se enchufan o desenchufan según modos discretos de interacción que vuelve las diferentes partes compatibles a un estándar preestablecido” (2017: 30). Así, mientras la conjunción requiere de un *criterio semántico* de interpretación, como los individuos que en el contexto de un diálogo deben interpretar los signos que intercambian en función de, por ejemplo, el contexto pragmático de su interacción; por su parte, la conexión requiere únicamente de un *criterio sintáctico* de interpretación previsto por la sintaxis general o sistema operativo, que no deja lugar a la ambigüedad, en tanto que solo se puede conectar lo que cumpla con los estándares de compatibilidad.

Para Berardi (2017, 2019) el quid de este problema radica en que este desplazamiento hacia la concatenación conectiva está produciendo un fenómeno de modelización de la sensibilidad, que ya no puede abordarse en términos de intencionalidad y transformación política, sino que, antes bien, en términos de evolución y, en específico, de evolución neurológica. Recurriendo a la noción de *cableado cognitivo*, Berardi (2017) plantea que la tecnología digital se basa en la inserción de *memes* neurolingüísticos y dispositivos automáticos en las esferas de la cognición y las formas de vida, que están efectuando un proceso de cableado, esto es, de inserción de automatismos cognitivos en el cerebro social, tanto en los intercambios lingüísticos, como también al nivel de los procesos psíquicos y orgánicos de subjetivación. Al mismo tiempo, Berardi (2019) señala que los flujos de neuroestimulación que vienen desde la lejanía y que reclaman nuestra atención, están obturando la posibilidad del encuentro empático y amoroso con los otros, en tanto que la saturación sensorial está conduciendo a las comunidades hacia una an-empatía, es decir, hacia “una incapacidad de percibir al otro como una extensión sensible de nuestra propia sensibilidad” (2019: 65). Una expresión de esta pérdida de la sensibilidad son las tendencias actuales del arte que, lejos de la filosofía estética clásica basada en la emoción catártica,

tienden a desviar nuestra memoria y atención hacia los signos, las formas y el diseño, así como a una concepción fría, cerebral, conceptual y difícil del arte.

McLuhan (1996) atendió a este problema mucho antes que Berardi, y afirmó que la extensión del uso de la tecnología electrónica es equiparable a la extensión de nuestro sistema nervioso sobre todo el globo, pero a costa del entumecimiento o bloqueo de nuestra sensibilidad que hace, de este modo, tolerable dicha amplificación. Empleando como referente el mito de Narciso, este autor plantea que las prótesis tecnológicas producen en los individuos y comunidades un entumecimiento de la sensibilidad, por lo que llega a hablar del *principio de autoamputación o entumecimiento*, según el cual el sistema nervioso contiene y regula los estímulos demasiado intensos, a la manera de una estrategia de amputación o aislamiento del órgano, sentido o función afectada, para protegerse a sí mismo y asegurar su funcionamiento. En esta línea, Berardi (2017) plantea que la proliferación de fuentes de estimulación nerviosa ha reconfigurado nuestra sensibilidad, ya que, para decirlo con Deleuze-Guattari, la concatenación conectiva, al introducir en las masas cadenas de comportamiento automático, obtura la capacidad de devenir, por lo que las expresiones más evidentes de la mutación antropológica en curso son la exaltación del individualismo y el desmantelamiento de las estructuras sociales solidarias. Para Berardi, nuestra cognición envuelta, penetrada y conectada en cadenas de comportamiento automático, constituye el espacio liso a través del cual fluye la información en cuanto que sustancia universal del valor, en el cual la sensibilidad emerge como un escollo que hace más lento su fluir, de modo que la pérdida de la sensibilidad es funcional con la concatenación conectiva.

En definitiva, las nociones de *servidumbre maquina* y *concatenación conectiva*, dejan al descubierto el carácter posthumano de la sociedad de control. Sin embargo, aún identificamos esta forma del capitalismo con el prefijo de *post* de lo postindustrial, que es insuficiente para explicar el devenir rizomático del mismo. Por este motivo, quisiera recuperar la noción de *capitalismo metafísico* de Scott Lash (2005) quien, preguntándose por el modo en que la economía ha consolidado una visión sustancializadora del ser y cómo esta visión es funcional con el acrecentamiento de los capitales, plantea que en el transcurso del siglo XX nos habríamos desplazado desde un capitalismo físico, principal objeto de la crítica marxista, regido por una política y una economía de las equivalencias, y en el cual el dinero es un medio de intercambio entre equivalentes, que conlleva equilibrio y reproducción; hacia

un capitalismo metafísico en el que, por el contrario, las relaciones que generan las fuerzas productivas son relaciones diferenciales entre entidades no equivalentes que se autoorganizan. Según Lash, en el capitalismo contemporáneo convergen lo físico y lo metafísico, haciendo que las formas adquieran luz propia, a la manera del brillo reluciente que desprenden nuestros actuales medios de comunicación, es decir, que se vuelven sustanciales, ya que desde ahora las sustancias de las cosas radican en la forma de las mismas.

En esto repara precisamente Vattimo (1997), cuando señala que “la técnica, en su proyecto global de concatenar en una dirección todos los entes en nexos causales previsibles y dominables, representa el máximo despliegue de la metafísica” (1997: 40). Por su parte, Flusser (2016) denomina este fenómeno *pensamiento formal*: mientras la tradición de la filosofía occidental se pregunta por el modo en que la materia (*hyle*) obtiene determinadas formas (*morphé*) y busca las formas para concebir lo que sucede con la materia, por el contrario, el pensamiento técnico-formal del capitalismo metafísico busca las materias más adecuadas para llenar las formas que él imagina, es decir, supeditando la materia a la forma, lo cual, sería precisamente la clave de la metafísica, ya que “el secreto de la metafísica ¿no estaba en la equiparación de las formas con la esencia de la vida?” (Sloterdijk, 2006b: 185). Según Lash, la primacía del pensamiento formal introduce el nómeno, la cosa en sí, la forma sustancial, en el centro de todas las mercancías, incluyendo el dinero, ya que este deja de ser un medio de intercambio y pasa a ser una mercancía en sí misma. Mientras las formas sin sustancia son iluminadas desde afuera por la luz que proviene del yo,

las formas sustanciales, en cambio, se iluminan desde adentro: la sustancia metafísica habita -y anima- la sustancia física, le da vida. (...) El *cogito*, en tanto sustancia, es externo y echa luz sobre la forma material, mecánica y vacía. En la mónada de Leibniz, su noción de sustancia individual coloca al *cogito* en el interior de la forma (...). Entonces la forma ya no aparece determinada desde el exterior, sino que la determinación le viene de su propia sustancia; adopta una lógica propia. En este sentido, el capitalismo contemporáneo, con sus nuevos medios de comunicación, sus marcas, el predominio de las finanzas y la biotecnología, su lógica del diseño y la innovación constante como consecuencia de la investigación, es metafísico, ya que sus formas se vuelven sustanciales [son *en sí*, *nómenos*, *esencia inteligible* o *cosas en cuanto que pensamiento*]. Cuando la investigación y la idea están dentro de la economía y no afuera, el capitalismo se vuelve metafísico (Lash; 2005: 57-58).

Según Lapoujade (2016), la transición hacia una relación con la máquina donde los sujetos ya no son operadores de las mismas, sino que “pasan *dentro* de las máquinas, se tornan sus piezas constituyentes” (2016: 260) y estas son utilizadas de modo subjetivo, provoca que la axiomática capitalista ya no cree sujetos, sino que mónadas, es decir, “una

unidad individual hecha ‘para’ el mundo, pero porque el mundo ha sido puesto en ella como lo que ella expresa” (2016: 266). La mónada nos regresa a la imagen con la que hemos abierto este capítulo, a saber, la esponja esclerótica en que habita el superhombre, a la manera de una interioridad cerrada a espacio abierto, en la que nunca se puede alcanzar el afuera. Sin embargo, la condición monádica del sujeto queda en evidencia, no por el espacio que habita, sino que por los flujos semióticos que lo toman, a la manera de una *doble pinza* que, según Lapoujade (2016), le *hace ver y hablar* de manera tal que solo ve aquello de lo que habla y solo habla de lo que ve, y, actuando conforme a esta correspondencia, el individuo se vuelve impotente y su porvenir es vaciado de sus posibilidades. Esto no quiere decir que el individuo se encuentre privado del mundo exterior, sino que el mismo mundo exterior para este carece de exterioridad, que aun yendo hacia el exterior más lejano, el superhombre vuelve a encontrar allí el interior del cual intentaba huir, porque su propia interioridad opera como una mónada o caja de resonancia de clichés psíquicos que preceden y determinan sus percepciones, sus acciones y sus pensamientos. De este modo, el capitalismo metafísico convierte la sociedad en un nuevo “palacio de los destinos leibzianos” (2016: 168), donde todos los individuos están atrapados por una doble pinza, hecha de “enunciados subjetivos *standards* y de imágenes estereotipadas” (2016: 260).

El problema de fondo que esta circunstancia reviste, es que, tal como lo vaticinaba Benjamin (2019) a principios del siglo pasado, un nuevo tipo de pobreza se cierne sobre la sociedad, a saber, *el empobrecimiento de la experiencia*, que es lo que Berardi (2017) desarrolla en los términos de esta pérdida de la sensibilidad. Si Benjamin, en su ensayo *Experiencia y pobreza* (2019), se detiene a criticar la Bauhaus y la cultura del cristal, en cuanto estas tendencias tendrían el ominoso mérito de “haber creado espacios en los que es difícil dejar huellas” (2018: 99), es porque comprende que lo que estará en juego en el futuro son las condiciones estéticas que posibilitan la experiencia. Al respecto, quisiera concluir este apartado preguntándonos, junto con Lapoujade (2016), por cómo *agrietar la mónada*, es decir, cómo apartar la doble pinza que nos aprisiona en una estética del mundo definida por la exacta convergencia entre las palabras y las cosas. Para responder esta pregunta, quiero recuperar una anécdota que destaca Rem Koolhaas en *Delirio de Nueva York* (2005), pero que bien podría ser considerada como un mito fundacional del mundo contemporáneo.

Elisha Otis, el inventor, se sube a una plataforma que se eleva, lo cual parecía ser la parte principal de la exhibición. Pero una vez que esa plataforma ha llegado al punto más alto,

un ayudante le ofrece a Otis un puñal en un cojín de terciopelo. El inventor agarra el cuchillo y aparentemente se dispone a lanzarse sobre el elemento crucial de su propio invento: el cable que ha izado la plataforma hasta lo alto y que ahora impide que caiga. Otis corta el cable; y se rompe. No ocurre nada, ni a la plataforma ni al inventor. Unos pestillos invisibles (la esencia del genio de Otis) impiden que la plataforma retorne a la superficie de la tierra (Koolhaas, 2005: 25).

Este espectáculo teatral, que tiene lugar en la isla de Manhattan, corresponde al modo en que Elisha Otis presentó a mediados del siglo XIX un invento revolucionario, el ascensor. Esta anécdota no solo es significativa en cuanto que expone el origen de este invento que transformaría en cuestión de décadas la configuración del paisaje urbano, sino que además esta subraya la relevancia de un motivo central en la cultura contemporánea, a saber, “el anticlímax como desenlace, el no acontecimiento como triunfo” (Koolhaas, 2005: 25). El relato fundacional de la modernidad está arraigado en el propósito de la neutralización cotidiana y espectacular de la lógica del acontecimiento y del accidente, y que nuestra sociedad solo puede tolerar cuando estos son “creado[s] o gestionado[s] por la televisión y los medios [los cuales] no abre[n] ningún posible, sino que constituye[n] el punto de partida de una producción autoritaria del sentido” (Lazzarato, 2006: 160). La fijación mediática del acontecimiento, según Lazzarato (2006), en lugar de abrir la realidad a la creación de posibles, lo reducen a una diversidad de opciones instituidas, o bien, a alternativas dicotómicas, en miras a la producción de consenso y la desmultiplicación de la potencia de actuar y crear políticamente. Desde esta perspectiva, el poder se devela como “grilla de selecciones que visualiza, enfatiza e implementa un plan o la consistencia en que una posibilidad se despliega, excluyendo a cualquier otra posibilidad del espacio de realización” (Berardi, 2019: 16).

Como hemos visto a lo largo de este trabajo, los acontecimientos y accidentes poseen una dimensión creativa, incluso milagrosa, ya que movilizan y redistribuyen las potencias de los seres, creando posibilidades imprevistas, introduciendo una ruptura en la convergencia entre las palabras y las cosas, a la manera de un puente que conecta las mónadas con el afuera y aquello que el lenguaje de la representación elimina, a saber, el sin fondo diferencial del ser. Sin embargo, como señala Virilio, el discurso triunfante de la modernidad ha intentado velar el accidente como la cara oculta del progreso tecnológico, pero que, de todos modos, siempre acaba por ocurrir, ya que “ninguna sustancia puede existir en la ausencia de accidente, ningún objeto técnico puede desarrollarse sin generar a su vez su accidente específico” (Virilio, 1997: 90). A contrapelo de las orgullosas manifestaciones públicas de

los progresos tecnológicos, es preciso “querer los nuevos posibles envueltos en el acontecimiento, entreverlos antes que se disipen y sean replegados sobre las arborescencias [o rizomas] de una axiomática que nunca tarda en reorganizarse” (Lapoujade, 2016: 279).

Esta es la posición del último feminismo, que frente a la automatización, la utopía de la comunicación perfecta y del código único capaz de traducir todos los enunciados, opone y reivindica el valor del accidente, la falla y el error. Tal como plantea Egaña (2014), creo en la posibilidad de erigir el fallo y el fracaso como una metodología de trabajo catalizadora de la adopción de un posicionamiento crítico hacia los consensos y juicios técnicos que fundamentan las formas comunes que adjudicamos a la realidad. Desde su carácter minoritario y periférico, en comparación con las técnicas de representación audiovisual, la literatura adquiere una relevancia estratégica para el arte político, en cuanto que su carácter artesanal y rudimentario, es capaz de apartar esta doble pinza, al redefinir las relaciones entre lo visible y lo enunciable. Al respecto, es elocuente la defensa que realiza Nelly Richard de los artificios del sentido en la literatura, cuyo carácter oblicuo y zigzagueante, comprometido con la falla, el exceso y los residuos, irreductibles al progreso y la modernidad, es capaz de contrarrestar los efectos homogeneizantes de la noo-política de la memoria, al atizar la imaginación crítica y los deslizamientos de los sentidos estratificados por el realismo técnico y el clima positivista que domina el campo cultural.

4. DISQUISICIONES METODOLÓGICAS

4.1. LA LITERATURA Y EL AFUERA.

LA ESCRITURA COMO BRUJERÍA O ATLETISMO

Toda escritura comporta un atletismo.

Pero, en vez de reconciliar la literatura con el deporte, o de convertir la literatura en un juego olímpico, este atletismo se ejerce en la huida y la defeción orgánicas.

Deleuze, *La literatura y la vida*

“La escritura nunca se hará suficientemente en nombre de un *afuera*” afirman Deleuze y Guattari (2002: 27) para conminarnos a atender a lo que se ubica más allá del umbral de la percepción y del mundo representativo de la subjetividad, o bien, dicho de otro modo, para atender a aquello que este último hace impensable, a saber, el ser como diferencia. Deleuze (1987, 2015, 2017), aborda este problema tratado por Blanchot (1992), afirmando que el *afuera* no es la exterioridad, lo que se aprehende a través de la conjunción de las palabras y las cosas, ya que mientras lo exterior corresponde al ámbito de las formas y las sustancias, el *afuera* está más allá que toda exterioridad y corresponde a un elemento informal, al espacio donde las fuerzas entran en relación con otras fuerzas y que, al mismo tiempo, coincide con la muerte, pero no con la muerte entendida como un instante indivisible y personal, sino que la muerte coextensiva a la vida, una muerte interminable, infinitesimal, que siempre ya ha comenzado y que no tiene fin, porque aquello que llamamos *la muerte* es en realidad “el proceso real del cual lo orgánico-vital es parasitario desde el principio; es un evento, aiónicamente múltiple más que cronológicamente puntual” (Fisher, 2019: 74).

Y, sin embargo, el pensamiento procedería del *afuera*, ya que “pensar no depende de una bella interioridad que reuniría lo visible y lo enunciable, sino que se hace bajo la injerencia de un *afuera*” (Deleuze, 1987: 116), el cual “no es un límite petrificado, sino una materia cambiante animada de movimientos peristálticos, de pliegues y plegamientos que constituyen un *adentro*” (1987: 128). *Pensar viene del afuera*, de atender a su llamado, ya que, como afirma Deleuze (2015), siguiendo a Heidegger, lo que da qué pensar no es lo que pertenece al mundo exterior cualquiera, al mundo de la exterioridad disyuntiva de lo visible y lo enunciable, sino que procede de lo que se sustrae al pensamiento mismo, de lo que permanece impensado, lo impensable, es decir, aquello que tiene una naturaleza distinta a la del pensamiento. De modo que el pensamiento procede del *afuera* bajo la condición de un

pliegue, y al plegar se descubre lo que está en el pliegue, es decir, el despliegue, y siempre podemos volver a desplegar las cosas, aunque hallemos allí nuevamente lo irrespirable, aunque seamos desposeídos del poder vital de pensar. Este problema es equivalente al planteado por Heidegger, según el cual, el develamiento no devela lo velado porque desvelar es desvelar la cosa en cuanto esencia velada (Deleuze, 2015); o como afirma Agamben, inspirándose en la tradición teológica cristiana, “el sentido de la revelación es que el hombre pueda revelar lo existente a través del lenguaje, pero no puede revelar el lenguaje mismo (...). El hombre ve el mundo a través del lenguaje, pero no ve el lenguaje” (2008: 27).

En la línea de esta misma discusión, Foucault, en *El pensamiento del afuera* (1999b), plantea que la literatura moderna no aspira a representar el mundo ni tampoco a ser la expresión de una interioridad subjetiva, sino que procedería de la experiencia de un lenguaje que se pone fuera de sí mismo, que escapa al modo de ser del discurso y la representación, poniendo en evidencia el *ser del lenguaje* que surge, no como una entidad atribuible a un sujeto particular, sino que en la desaparición del sujeto que habla. Si el ser del lenguaje aparece en la desaparición del sujeto que habla, la literatura es el lugar en el que hombre no cesa de desaparecer en beneficio del lenguaje, del “anonimato del lenguaje liberado” (Foucault, 1999b: 317). Al respecto, Bordeleu (2019) señala que Foucault ve en esta concepción de la literatura una tentativa de liberar el lenguaje de la forma hombre, como la ocasión de desubjetivar la interioridad del individuo concebido por el liberalismo y el humanismo. Para Foucault (1999b), la literatura sería el lenguaje que se coloca fuera de sí para develar su propio ser, es decir, su desviación, más que por un retorno de los signos sobre sí mismos, afrontando, de este modo, su origen diabólico, maldito, en cuanto que la escritura surge a partir de un desplazamiento primordial, de una desviación originaria y definitiva, de una *traición*, ya que “la primera palabra, la primera inscripción supone ya una salida de la escena visual de la verdad, implica ya tomar un desvío desde el cual la palabra ya nunca podrá retornar a una visión de la cosa” (Pardo, 2002: 49).

En este ensayo Foucault reconoce un conjunto de correspondencias entre lo que llama como el título homónimo de este ensayo, a saber, *el pensamiento del afuera*, con lo que para Blanchot es la *atracción*, para Sade el *deseo*, para Holderline lo *aórgico*, para Nietzsche la *fuerza* y para Bataille la *transgresión*, en suma, una experiencia límite, el encuentro del sujeto

con lo ilimitado y lo incognoscible, con lo que saca al sujeto de sí mismo y lo desposee de la facultad de afirmar su identidad:

En el momento en el que la interioridad es atraída fuera de sí, un afuera socava el lugar mismo en el que la interioridad tenía por costumbre encontrar su repliegue y la posibilidad de su repliegue: surge una forma -menos que una forma, una especie de *anonimato* informe y testarudo- que desposee al sujeto de su identidad simple, lo vacía y lo divide en dos figuras gemelas pero no superponibles, lo desposee de su derecho inmediato a decir Yo y dirige contra su discurso una palabra que es indisociablemente eco y negación. *Tender el oído a la voz argentina de las Sirenas, volverse hacia el rostro prohibido que ya ha desaparecido, no es sólo franquear la ley para afrontar la muerte, no es sólo abandonar el mundo y la distracción de la apariencia, es sentir repentinamente cómo crece en uno mismo el desierto en cuyo otro extremo (pero esta distancia sin medida es tan delgada como una línea) espejea un lenguaje sin sujeto asignable, una ley sin dios, un pronombre personal sin personaje, un rostro sin expresión y sin ojos, un otro que es el mismo.* (Foucault, 1999b: 314; énfasis añadido).

El sujeto de la literatura moderna, es decir, lo que habla en ella y de lo que ella habla, no sería el lenguaje en su positividad, en la fortaleza inexpugnable en donde la afirmación se afirma ajustándose a sí misma, sino que la experiencia *desnuda* del lenguaje que abre un espacio neutro en el que ninguna existencia puede enraizarse, porque se trata de “un discurso que aparece sin conclusión y sin imagen, sin verdad ni teatro, sin prueba, sin máscara, sin afirmación, libre de cualquier centro, liberado de patria y que constituye su propio espacio como el afuera hacia el cual, fuera del cual habla” (1999b: 304).

Para Foucault, la literatura moderna se ocupa del hecho de que *hay* un lenguaje, de que hay un *ser del lenguaje* que, retorciéndose en un perpetuo retorno sobre sí mismo, lo hace tender hacia su propio límite, es decir, hacia una región muda, asignificante y afásica. Entre las vanguardias históricas del siglo XX, Deleuze (2017) destaca las aportaciones de los dadaístas quienes, efectuando un ajusticiamiento de la literatura, se proponen hacer tender el lenguaje hacia su propio límite, hacia *dada*, la afasia, lo que no tiene sentido. A diferencia de Deleuze, quien explicita su desprecio hacia los surrealista que, con sus manifiestos y excomuniones, según él “huele a francés” (30); en su estudio comparativo sobre la experiencias visionarias, Cirlot (2010) destaca la propensión del surrealismo hacia la anulación de las relaciones de exterioridad, simbolizada en la ruptura del ojo físico, el sacrificio del ojo exterior, en beneficio del desarrollo de otro tipo de mirada desprovista de imagen, o bien, un tipo de mirada que no se corresponde ni con la forma luz ni con la forma lenguaje y que, por consiguiente, habría que identificar como lo que aquí tratamos bajo el concepto de *afuera*.

Blanchot, en *El espacio literario* (1992), señala a la experiencia de la noche, donde todo ha desaparecido, como el encuentro con el afuera: la noche como tal es lo inaccesible, porque tener acceso a ella es alcanzar el afuera, donde se encuentra la muerte y el olvido. El hombre, distanciándose del afuera, ha conformado un espacio al abrigo de la noche, un adentro del afuera, un día que se levanta y extiende con la orgullosa preocupación de volverse definitivo y universal, a riesgo de que lo nocturno irreductible se retire hacia la misma luz, haciendo nocturna la luz que nos ilumina: mientras la medida griega habla de acoger la noche como el límite de lo que no debe ser franqueado, siendo aceptada y reconocida como un límite necesario; la racionalidad, el llamado *triunfo de las luces*, considera a la noche como aquello que el día, la luz, pero también la palabra, debe disipar al fin para ampliar su imperio. Sin embargo, en cuanto más se aísla del afuera que es la noche, cuanto más herméticamente se construye un adentro en el afuera, “más grande es el peligro de estar encerrado con el afuera, de estar entregado sin salida al peligro, y cuando toda amenaza extraña parece apartada de esta intimidad perfectamente cerrada, la intimidad se convierte en extrañeza amenazante, entonces se anuncia la esencia del peligro” (Blanchot, 1992: 158).

En su lectura de Foucault, Deleuze (2017a) plantea que el lenguaje, las formas y los espacios que este construye, emergen en una coextensividad esencial con un afuera que lo socava y lo constituye como un suelo moviente, hecho de discontinuidades, crisis y roturas sin explicación ni evolución natural o devenir dialéctico.

Es por un afuera inaudito que un espacio de lenguaje surge y desaparece, expuesto a la erosión del afuera, a la presión subterránea que lo agrieta, lo fisura, lo fractura, produce su rotura o su desmoronamiento. Cada espacio de lenguaje, cada acontecimiento de pensamiento del lenguaje, cada zócalo epistémico, se abre y se cierra del afuera, y abre y encierra el afuera, el lenguaje otro del afuera. La abertura y el cierre del afuera, del espacio del afuera, es el juego secreto del surgimiento y de la desaparición de cada espacio de juego de la maquinaria cultural de una época o de una edad (Deleuze, 2017a: 325).

El afuera es la experiencia de una negatividad radical, donde la lengua alcanza su límite, porque el afuera no puede territorializarse ni fundarse, por lo que permanece desde siempre impensado, a la vez que en el corazón del pensamiento, al final de la falla geológica que recorre lo pensable. En su lectura de la obra de Foucault, Deleuze (2017a) recurre a la imagen mental de una falla geológica para ilustrar su metodología de estudios: el saber distribuye de un lado la luz y del otro el lenguaje, y entre ellos se constituye la hendidura del pensamiento, la gran fisura central a través de la cual el geólogo-arqueólogo desciende en busca de la

cámara central, del elemento no estratificado, del engrudo en el centro de la tierra, pero por más que se hunda en esta gran grieta no encuentra más que formaciones históricas, estratos sobre estratos, superficies superpuestas.

Sin embargo, la literatura o la forma de conocimiento que expone el texto literario, debido a su capacidad de introducir un extrañamiento en la relación entre lo visible y lo enunciable, *sale* de los estratos, y alcanza el afuera no estratificado, el elemento aéreo u oceánico que el geólogo-arqueólogo espera encontrar al hundirse en la grieta del pensamiento. El ensayo de Foucault, está dedicado a mensurar la posibilidad de tener acceso a esta extraña relación que exige del sujeto una negligencia, porque atender a la atracción por el afuera tiene su correlato necesario en la claudicación de las responsabilidades derivadas de todas las fuerzas convergentes que nos enraízan en nuestra procedencia genealógica, en nuestro sexo, en nuestra raza, en nuestra lengua, para dejarnos atraer por aquello que en la Odisea representan *el canto de las sirenas*, cuya música, contraria a un himno, es recorrida por la promesa de un canto futuro, por aquello que, brillando más allá de las palabras, este canto se compromete a ser.

Lo que las Sirenas le prometen a Ulises [es] que cantarán es el pasado de sus propias hazañas, transformadas por el futuro en poema (...). Ofrecido como en hueco, el canto no es más que la atracción del canto, pero no promete al héroe otra cosa sino un doble de lo que ya ha vivido, conocido, sufrido, ninguna otra cosa sino lo que él mismo es. Promesa a la vez falaz y verídica. Miente, ya que quienes se dejen seducir y pongan proa hacia las playas no encontrarán sino la muerte. Pero dice la verdad, ya que es a través de la muerte como el canto podrá elevarse y contar hasta el infinito la aventura de los héroes. Y sin embargo, este canto puro -tan puro que no dice más que su retiro devorador-, hay que renunciar a oírlo, taparse los oídos, atravesarlo como si se fuera sordo, para continuar viviendo y empezar así a cantar; o más bien, *para que nazca el relato que no morirá, hay que estar a la escucha, pero hay que permanecer al pie del mástil atados los pies y las manos, y vencer todo deseo por medio de una astucia que se violenta a sí misma, sufrir todo sufrimiento permaneciendo en el umbral del abismo atrayente, y reencontrarse finalmente más allá del canto, como si se hubiera atravesado vivo la muerte, pero para restituirla en un lenguaje segundo* (1999b: 311-312; énfasis añadido).

Estas palabras fueron escritas, seguramente, teniendo en consideración la conclusión a la que llega Blanchot (1992) a través de una nota presente en el *Diario* de Kafka: a la manera de Ulises frente a las sirenas, quien permanece en el umbral atrayente del abismo, a la escucha de ese canto futuro, pero atado de pies y manos, “solo se puede escribir cuando se es dueño de sí frente a la muerte y cuando se establece con ella *relaciones de soberanía*. Pero si frente a la muerte se pierde la compostura, si ella es algo incontenible, entonces corta la palabra, no

se puede escribir; el escritor ya no escribe, grita, un grito torpe, confuso, que nadie oye o que no emociona a nadie” (1992: 82; énfasis añadido).

La Odisea de Homero, y, en específico, el mito de las sirenas, según Rahner (2003), es recepcionada por los padres del cristianismo como un canto a la virtud y Ulises como el paradigma de la sabiduría. Ulises es el sujeto que, acercándose a la muerte, atendiendo al canto de las sirenas, mediante la astucia que se violenta a sí misma, se ata a la libertad, *al mástil de la cruz*, y consigue resistir la fascinación que este canto infunde sobre los hombres. Para Foucault, la escritura o, más bien, todo acto de creación verdadero, se sustenta en este acto de resistencia a la fascinación que ejerce el abismo atrayente del afuera que amenaza con arrebatar nos la vida. Sin embargo, frente a la expresión según la cual se requeriría construir una relación de soberanía con la muerte para poder escribir o crear, preferimos la fórmula planteada por Braidotti (2009), según la cual, siguiendo esta línea argumentativa, para que la subjetividad se vea confrontada con el afuera, esta debe, simultáneamente, construir *umbrales o marcadores de sustentabilidad*, para asegurar la capacidad fundamental del cuerpo de expresar su alegría, su positividad y su deseo.

Esto es lo que Braidotti, siguiendo a Deleuze, llama *ética de la sustentabilidad*, y que, a diferencia del pensamiento liberal, el cual concibe a un sujeto soberano que afirma y protege su identidad y singularidad, plantea la necesidad de navegar en los bordes de lo intolerable, la necesidad ética de agrietarse un poco, pero sin dejar que esta grieta nos arrebate la capacidad de afirmar nuestra intensidad física y afectiva, porque solo de esta manera alcanzamos la evanescencia del sí mismo que nos capacita para comprender el dolor de los otros. En la narrativa chilena contemporánea, la más célebre y elocuente exposición de este problema lo encontramos en la novela *Hijo de ladrón* de Manuel Rojas. Con el fin de interpelar al lector bien comido, protegido y con todas sus aptitudes desarrolladas o por desarrollarse, Aniceto abre un paréntesis en su relato para plantear, mediante la metáfora de la herida, el problema de los límites de la potencia humana. En el marco de la experiencia de padecer los dolores asociados a la herida que se ha abierto en un uno de sus pulmones producto de encontrarse expuesto al frío de la intemperie, es que Aniceto expone su conocido discurso sobre las heridas, donde nos explica un descubrimiento decisivo.

El sujeto enfrentado a la herida que se ha abierto en su cuerpo no tiene solo dos caminos, *el camino del falso heroísmo*, en el que, haciendo a propósito lo que no se debe, el

cuerpo zozobra y pierde sitio frente a la herida que se hace más grande de lo soportable, y *el camino de la falsa cobardía*, que se recorre renunciando a las alegrías exageradas, para llegar a constituirse en un sirviente de la herida; sino que existiría un tercer camino, que, podríamos llamar, *el camino de la prudencia*, en el que el sujeto, estableciendo una relación ética consigo y su herida, emprende una trayectoria vital orientada a asegurar en el tiempo la persistencia de su ímpetu. Aniceto no menciona en el discurso sobre la herida este tercer camino, porque su narración es ya la prueba de su prudencia, la garantía de que su camino ha sido el de establecer una relación ética y afirmativa con su propia existencia. Para Aniceto su herida señala un *umbral de sustentabilidad* o, como lo llama él mismo, “el cansancio de los metales”, la brecha abierta que merma la resistencia de los materiales que lo constituyen, el límite vital más allá del cual su cuerpo compromete su integridad.

Si, como dice Deleuze (2015), la potencia no es lo que se desea, sino lo que se dispone, establecer una relación ética consigo mismo no consiste en elevar la existencia a una sustancia, sino en comprender de lo que se dispone para, a partir de allí, querer esto o aquello; ya que, en definitiva, la ética es “*la delgada barrera contra la posibilidad de extinción*”. Es un modo de realizar formas sustentables de transformación. Esto requiere uniones o interacciones adecuadas: uno debe proseguir o crear activamente el tipo de encuentros que tengan más probabilidades de favorecer un aumento de los devenires activos y evitar aquellos que disminuyen la propia potencia” (Braidotti, 2009: 296). Su sobrevivencia en la intemperie pasa por una ética de la sustentabilidad vital, y su escritura, en cuanto garantía de prudencia, se encuentra integralmente recorrida por lo que Deleuze (2017) llama *intuición volitiva*, esto es, “la evaluación de las variables internas de enunciación relacionadas con el conjunto de las circunstancias” (Deleuze y Guattari, 2012: 88), o dicho de otro modo, el vaivén o ritornelo entre el ser y el pensamiento, la doble afirmación de la vida en la consciencia y la consciencia que afirma la vida (Ezcurdia, 2016). Esta intuición se devela en el momento cuando este accede a la experiencia de confrontar sus estratos con las fuerzas impersonales de la naturaleza, ya que su nomadismo lo lleva a recorrer la Cordillera de los Andes, cuya imagen lo ubica en el extremo más alejado de las operaciones del pensamiento paranoico y subjetivo.

No era la primera vez que nevaba en el mundo, pero era la primera vez que veía nieve, que me veía rodeado de nieve, aunque, en verdad, no era la nieve lo que me impresionaba, sino la sensación de soledad que me produjo, no soledad de la nieve, de

las rocas, del río de las montañas; aislamiento, *reducción de mi personalidad hasta un mínimo impresionante; me parecía que los lazos que hasta ese momento me unían al paisaje o al lugar en que me encontraba y me había encontrado antes, en todas partes, lazos de calor, de movimiento, de fricción, de espacio, de tiempo, desaparecían dejándome abandonado en medio de la blancura sin límites ni referencias (...)*. La noche, es cierto, lo neutralizaba a uno, lo hacía desaparecer en la oscuridad, pero la nieve resultaba peor: lo destacaba, lo señalaba y parecía entregarlo a fuerzas más terribles que las de la oscuridad nocturna. (...) Si miras hacia atrás verás que la nieve parece como que quisiera aproximarse a nosotros. No puede hacerlo: está pegada al suelo; *pero su color está suelto e irradia luz y con esa luz se acerca y quiere cercarnos y envolvernos*. No se resigna a dejarnos ir. No sé si alguna vez te has encontrado en alguna parte en que la nieve te rodea por cuerdas y cuerdas y en donde tú o tú y tus compañeros, si es que alguien iba contigo, es lo único sombrío, lo único oscuro que hay en medio de la blancura. Cuando uno se encuentra así y puede mirar y ver el espacio y la nieve que lo rodean, se da cuenta de que *el blanco es un color duro y agresivo*. ¡Qué descanso ver a lo lejos, en algún picacho, un color diferente, un negro, por ejemplo o un rojizo o un azul! Los ojos descansan en aquel color, reposan en él antes de volver al blanco de la nieve, a este blanco que te persigue, te fatiga, te tapa los senderos, desfigura los caminos, oculta las señales (...). *Le tengo miedo a la nieve, pero me gusta, de lejos, es claro, y a veces de cerca, aunque no la quiero*.

Este pasaje dedicado al encuentro con la nieve es particularmente elocuente respecto de la cuestión que nos ocupa, ya que el narrador realiza aquí una reconstrucción, siempre precaria, limitada, del encuentro con el afuera, un afuera, habría que decir, más afuera que la noche descrita por Blanchot (1992), donde todo desaparece y acontece una incesante desaparición de lo que, sin embargo, aquí, se deja ver en un resplandor que impide que los ojos reposen sobre las cosas: el develamiento de un espacio impregnado de luz y, sin embargo, develado como absoluto velamiento. El encuentro con el espacio liso suscita esta catástrofe de la percepción, que hace que todas las coordenadas espaciales sean barridas por la blancura: “el blanco reina por todas partes sin límite; invade la visión próxima hasta el vértigo. *White out*” (Lapoujade, 2016: 64). Esta descripción parece remitir a lo que Huberman llama una *imagen abierta*, donde se fuga la organización aspectual de lo semejante, se derrama la imagen en el contacto con lo real (Cit. en Cirlot, 2010). Aniceto frente a este pasaje, no solo se encuentra despojado de cualquier pertenencia, sino que, como el anacoreta que encuentra el desierto, ha dado con el espacio que, amenazando su supervivencia y alterando su percepción, lo obliga a abandonar el principio de individuación, ya que el afuera pone de relieve la accidentalidad y fragilidad de su propio ser.

De esta discusión se desprende la necesidad de aceptar la amistad de la muerte, para sincronizarse con ella y como meros habitantes transitorios de este mundo, resistir y afirmar los accidentes y acontecimientos que nos constituyen, a la vez que desplazan nuestras

potencias hasta lo irreconocible. Puesto que el proceso de vivir conlleva las experiencias del dolor y la enfermedad, para Deleuze (2017b), el *agrietamiento* es un proceso deseable e, incluso, indicativo de una salud mejor o una *gran salud*, porque esta transforma la subjetividad y moviliza el umbral de nuestras potencias más allá de lo que habríamos creído posible. En esta línea, Braidotti (2009) señala que la vida se define como *zoé*, precisamente, por la negociación incesante que los seres vivos, de modo transversal, sostienen con aquella línea de agrietamiento, de modo que los estados de supuesta autodestrucción, como el alcoholismo y la drogadicción, son en realidad las formas en que los sujetos afrontan la vida. Rojas es un tipo escritor cuya creación literaria es fruto de una “negociación con la línea de agrietamiento” (Braidotti, 2009: 291), produciendo lo que Deleuze (1996) denomina *estilo* y que, más que ser la manera singular y reconocible en que un artista crea una obra, remite a la huella que la vida deja en el lenguaje con que se crea la obra de arte.

Siguiendo a Deleuze, Pardo (2014) plantea que el estilo emerge cuando *una vida*, que se encuentra en constante proceso de demolición, porque el proceso de vivir, como hemos visto, conlleva un agrietamiento, una la línea de fuga a través de la cual la vida se inclina hacia la muerte; cuando esta, repito, encuentra en *el lenguaje* un instrumento con que puede liberarse de sus formas predefinidas, prolongarse, o bien, desbloquearse, para romper un dique o un freno: “El estilo sólo comienza cuando la vida que se escapa por la grieta se convierte en lenguaje, cuando es ella la que habla en lugar de ser nosotros quienes hablamos de ella, cuando la herida que inclina la vida [hacia la muerte] se vuelve capaz de inclinar, desviar y deformar la lengua” (Pardo, 2014: 302). La literatura, en este sentido, es un testimonio de esta inclinación de la vida hacia muerte, de este movimiento por el cual atendemos al llamado del afuera y a través del cual avizoramos al CsO, un cuerpo desterritorializado, o como dice Nancy (2007a), un cuerpo-potencia, *a la escucha de las sirenas*. Convencidos de que la literatura “no es otra cosa que hacer resonar el sentido más allá de la significación o más allá de sí mismo” (Nancy, 2007a: 72), quisiéramos examinar un corpus de obras narrativas donde, creemos, se atiende a este canto.

Para Deleuze y Guattari (2002) el escritor es un brujo porque escribir es un devenir, y devenir no es imitar ni identificarse con algo, porque el devenir consiste en participar en unas bodas *contra natura*, en imaginar y desarrollar alianzas y simpatías más allá de lo trascendente y de las categorías esencializadoras con que segmentamos nuestras trayectorias

vitales, para hallar en los tejidos intersticiales de nuestro ser, una naturaleza desconocida que nos es inmanente pero también, paradójicamente, incompatible con nuestros sentimientos y percepciones subjetivas, a saber, los *afectos* y *perceptos*. Para Deleuze y Guattari (1997), mientras la filosofía piensa con conceptos, el arte piensa con afectos y perceptos, esto es, un bloque de sensaciones independientes de toda conciencia subjetiva. El arte es un ser de sensaciones, es decir, un ser hecho de perceptos y afectos que no remiten ni a un sujeto ni a un objeto, porque son seres que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia o identificación personal. En otras palabras, los artistas producen afectos y perceptos en ausencia de la subjetividad o, más bien, construyen subjetividades compuestas por afectos y perceptos a-subjetivos.

Y, sin embargo, paradójicamente, pensamos el campo artístico aplicando lo que Foucault llama la *función-autor*, esto es, la constitución de un punto de partida o de origen del que dependen todos los enunciados producidos, todos los afectos y perceptos de los que está hecho el arte²⁹. El problema está en que “siempre que se delimita a un autor, se somete el pensamiento a una imagen, y se hace de la escritura una actividad diferente de la vida, que tendría una finalidad en sí misma... para mejor servir a fines contrarios a la vida” (Deleuze y Parnet, 1997: 31). Por tanto, desde la perspectiva de nuestra matriz teórica, sería preciso liberarse de la función autor, porque toda práctica creativa no es el producto de un individuo, del plegamiento del sujeto del enunciado en el sujeto de la enunciación; en provecho de una *función-creadora* cuyos enunciados o expresiones proceden por devenires, por intersecciones, por puntos de encuentro o de alianza: “Escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso, y que desborda cualquier materia viviente o vivida. Es un proceso, es decir *un paso de Vida que atraviesa lo viviente y lo vivido*. La escritura es inseparable del devenir; escribiendo, se deviene–mujer, se deviene–animal o vegetal, se deviene–molécula hasta devenir–imperceptible” (Deleuze, 1996: 11; énfasis añadido).

En esta última definición de la escritura queda patente lo que hemos adelantado en el epílogo de este apartado, a saber, que la actividad creativa y, en específico, la escritura

²⁹ Según Foucault (1999b), los textos y discursos ingresaron en un régimen de propiedad cuando fue preciso atribuir responsabilidades individuales por textos potencialmente transgresivos, o bien, de acuerdo con la exégesis cristiana, cuando esta requirió demostrar el valor de un texto por la santidad de su autor. La crítica literaria moderna no habría modificado significativamente los criterios con que el cristianismo comenzó a atribuir un conjunto de discursos a un mismo autor, en tanto que principio de la unidad de la escritura, o bien, en su defecto, de sus modificaciones, transformaciones y desplazamientos.

literaria, pone en juego una suerte de atletismo, que no es orgánico, muscular o cognitivo, y que consistiría en inventar alianzas y simpatías aberrantes a partir de los agenciamientos que nos toman y nos constituyen. El estatuto anómalo de la literatura dentro de los géneros discursivos, radica precisamente en la capacidad del lenguaje literario de dar cobertura a los afectos y perceptos asubjetivos, a través de los cuales, tanto el escritor como el lector, efectúan el *ejercicio* de salir de sí mismos para devenir, esto es, hacer “*causa común* con lo que no tiene derecho a la existencia, *contra* los poderes que los privan de ese derecho” (Lapoujade, 2016: 276). Sin embargo, el devenir no es algo que tenga lugar en forma exclusiva y privilegiada en el ámbito de la imaginación o de las artes, ya que

devenir es, a partir de las formas que se tiene, del sujeto que se es, de los órganos que se posee o de las funciones que se desempeña, *extraer partículas*, entre las que se instauran relaciones de movimiento y de reposo, de velocidad y de lentitud, las más próximas a lo que se está deviniendo, y gracias a las cuales se deviene. En ese sentido, el devenir es el proceso del *deseo* (Deleuze y Guattari, 2002: 275; énfasis añadido).

Precisamente, cuando Deleuze (1997) afirma que la única finalidad de la escritura es la vida, *una vida*, no es porque esta deba ser una expresión de la vida subjetiva, sino porque la vida arrastra la lengua hacia lo no lingüístico, hacia el afuera del lenguaje y, de hecho, “los cuerpos se desorganizan al mismo tiempo que se desarticula el lenguaje” (Lapoujade, 2016: 224). Por esta razón, para Deleuze la literatura y los escritores están llamados a enfermar la lengua: “Una enfermedad de la sintaxis que crea otra sintaxis dentro de la lengua, que la arrastra con una fuerza que no es lingüística y hacia un afuera que tampoco lo es. En este sentido, toda crítica literaria es clínica de la lengua, tratado acerca de las enfermedades de la lengua” (Pardo, 2014: 303). Cuando Deleuze (1997) afirma que la única finalidad de la escritura es la vida, este afirma la necesidad de que la literatura sea la expresión de un plano de inmanencia, es decir, de un “Afuera absoluto que ya no conoce los Yo, puesto que lo interior y lo exterior forman igualmente parte de la inmanencia en la que han fundido” (Deleuze y Guattari, 2002: 162).

En su ensayo tardío, *La inmanencia: una vida* (2007b), Deleuze expone que la inmanencia no es lo inmanente a la vida, sino que esta *es* una vida en sí misma y nada más, es decir, lo inmanente es lo que supera la aporía del sujeto y el objeto, y, sin embargo, no cesa de ponerse en *una vida*. Pero no una vida *en tanto que* esto o aquello, sino que una vida sustraída de todo fundamento, a merced del perpetuo movimiento de la desfundamentación, es decir, una vida en potencia, intrínsecamente recorrida por la falla y el error. Por lo tanto,

el artículo indefinido *un-una* del título de este ensayo, “no es el trascendente que puede incluso contener la inmanencia, sino lo inmanente contenido en un *campo trascendental* [porque] *un* es siempre el indicio de una multiplicidad” (2007b: 236; énfasis añadido). En esta cita es preciso no confundir el campo trascendental con lo trascendente, ya que este remite al plano de inmanencia, a la corriente de conciencia a-subjetiva, prerreflexiva e impersonal, a la duración de una conciencia cualitativa sin yo, sin subjetividad (Deleuze, 2007b), y en la cual puede tener lugar en *una vida* la plena coincidencia del movimiento del conatus y el de la inmanencia (Agamben, 2008).

Si la única finalidad de la escritura es *una vida*, es porque en esta se puede construir un plano de inmanencia (“El campo de inmanencia o plan de consistencia debe ser construido” [Deleuze y Guattari, 2002: 162]), es decir, una “indeterminación virtual en el que el vegetal y el animal, el adentro y el afuera y hasta lo orgánico y lo inorgánico se neutralizan y transitan uno hacia el otro” (Agamben, 2008: 408). La escritura desposeída de una unidad trascendente, proyecta la vida como potencia del devenir y como un sin fondo diferencial que abre el campo de posibilidades de las formas comunes a un plano de inmanencia en el que ya no podemos distinguir entre nosotros y aquello en lo que nos estamos convirtiendo en la escritura y la lectura (Deleuze, 1996). De ahí que para estos pensadores un gran novelista es un artista que inventa afectos y perceptos desconocidos o mal conocidos, para sacarlos a la luz como el devenir de sus personajes, a través de los cuales el mismo escritor deviene forastero respecto de sí mismo, y respecto también de su propia lengua y nación (Deleuze y Guattari, 1997). Pero esta es, en general, la tarea del artista: el artista crea afectos y perceptos que son el devenir no humano del hombre, en el sentido de que los afectos y perceptos *hacen huir* los estratos y clivajes que introducen una cesura entre lo humano y lo animal, entre la masculinidad y la feminidad, entre la adultez y la niñez, etc.

Los animales, las mujeres y los niños, son figuras relevantes en el sistema filosófico de Deleuze y Guattari porque, como afirma Agamben (2012), comparten entre sí la cualidad de no necesitar aferrarse a una identidad ni a una cosa, ni a un sujeto o un objeto, sino simplemente a su propia apertura, a su posibilidad y potencialidad, *inmanencia absoluta no inmanente a nada*, en el sentido de que en ellos no es posible aislar al animal, a la mujer y al niño de su vida biológica, porque estos se aferran estrechamente a su propia vida, a su cuerpo y a este mundo, hasta el punto de hacerla indiscernible de ella misma y de un modo tan

intenso que resulta intolerable para las subjetividades plegadas sobre sí mismas que, separadas de su materialidad corporal, aspiran a la trascendencia. De ahí la relación privilegiada de estos cuerpos con la escritura y el devenir: devenir-animal, devenir-mujer, devenir-niño de la escritura. La literatura moderna recupera con insistencia las perspectivas de enunciación de estos cuerpos, componiendo aquello que Deleuze y Guattari (1975) llaman *literatura menor*, en provecho de la posibilidad revolucionaria de forjar los medios de *otra* conciencia y de *otra* sensibilidad.

La parte de los críticos de la novela *2666* (2004) de Roberto Bolaño, irónicamente, discurre en torno a los infructuosos intentos de un grupo de críticos literarios de dar con el paradero del gran escritor Hans Reiter, puesto que, no bastándoles con la literatura, van en busca del sujeto que habla. Sin embargo, Hans Reiter, el escritor imaginado por Roberto Bolaño, experimenta el llamado del afuera. Desde temprana edad Reiter incursiona en las profundidades del océano, aguantando la respiración hasta los límites de la asfixia, para encontrar el mundo afuera del mundo: bosques de algas, selvas submarinas, el espacio liso en el espacio liso, “esa otra tierra, llena de planicies que no eran planicies y valles que no eran valles y precipicios que no eran precipicios” (2004: 797). Años después de sus excursiones submarinas y disponiéndose a escribir su primera novela, un ex escritor le confidencia a Reiter algunos secretos de su anterior oficio, y que quisiéramos recuperar para cerrar este capítulo. Este ex escritor habría descubierto, y de ahí su renuncia a la literatura, que *en el interior de un cuerpo sentado escribiendo no hay nada*, nada que sea él mismo, y que su obra, su novela, su poemario, no son gestados por un ejercicio de voluntad, sino que gracias a un ejercicio de ocultamiento, de camuflaje, de plagio consentido. Lejos de operar por filiación, de ser una técnica al servicio de la reproducción de los valores humanistas que aseguran la continuidad de una herencia cultural, la literatura operaría por contagio, por propagación, por devenires que suscitan combinaciones y alianzas aberrantes.

Desde esta perspectiva, habría que sustituir la concepción arborescente de la literatura, organizada en generaciones, movimientos, maestros, genios, manifiestos y consignas, por una concepción rizomática que comprende el fenómeno literario como una multiplicidad irreductible, a la manera de la metáfora propuesta por *2666*, es decir, como bosque y no árbol: la literatura, le dice el ex escritor a Reiter, es un vasto bosque compuesto tanto por lagos, árboles inmensos o extrañísimos, flores preciosas y grutas escondidas, como

por, y en su gran mayoría, yerbazales, charcos, plantas parásitas, hongos y florecillas silvestres (982). Esta imagen no solo es idónea porque representa el fenómeno literario como una multiplicidad heterogénea y en continuo proceso de proliferación, sino también, porque, como nos recuerda Bodei (2011), la familia, el derecho, la ciudad, la agricultura, fueron fundadas en oposición a los bosques, que es lo mismo que decir en oposición con el cuerpo: *El bosque es a la ciudad, lo que la literatura es al lenguaje y lo que el cuerpo, una vida, es a la subjetividad*. En esta tesis quisiéramos atravesar intempestivamente el gran sistema de camuflaje que es la literatura, en busca de imágenes prodigiosas del encuentro con el afuera.

4.2. EL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN: SOBRE LOS MOVIMIENTOS DE LA SUBJETIVIDAD EN EL DISCURSO NARRATIVO

En el momento en el que el lenguaje, como palabra esparcida, se convierte en objeto de conocimiento, he aquí que reaparece bajo una modalidad estrictamente opuesta: silenciosa, cauta deposición de la palabra sobre la blancura de un papel en el que no puede tener ni sonoridad ni interlocutor, donde no hay otra cosa que decir que no sea ella misma, no hay otra cosa que hacer que centellear en el fulgor de su ser.

Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*

Benjamin en *El narrador* (2019), plantea que la narración sería un modo artesanal de comunicación, adscrito al lado épico de la verdad y caracterizado por la transmisión oral e intergeneracional, de boca en boca, de muchos eventos dispersos, que una memoria efímera, siempre incompleta y parcial, evoca con el interés tácito de conservar lo narrado. El advenimiento de la novela, dependiente de la forma-libro, supuso el fin de aquello que Benjamin denominó el *arte de narrar*, en tanto que inaugura una nueva relación de los individuos con el lenguaje: Deleuze, a propósito de la pregunta “¿Qué sería un texto moderno?” (2008: 360), plantea que este sería un *texto temporal*, aquel que, como la novela, el cuento, pero también el cine, desarrolla el arte de la duración, es decir, el arte de situar la realidad con relación al tiempo, porque el tiempo se descubre como una potencia del arte y el pensamiento. Si bien es posible rastrear los inicios de la novela hasta la antigüedad, no es sino hasta el triunfo de la burguesía, de la exacerbación del individualismo liberal, de la propagación de la información en la prensa y los medios de comunicación de masas, así como

de la importancia que adquiere la dimensión privada en la cultura capitalista; es gracias a estas variables, repito, que el campo cultural desarrolla condiciones favorables para la consecución del desplazamiento definitivo de la narración del ámbito del habla viva, en provecho de la novela y la forma-libro (Benjamin, 2019 y Oleza, 2002).

En este sentido, el género narrativo es una de las expresiones artísticas paradigmáticas de la experiencia psíquica del sujeto incrustado en la temporalidad finita, preso en las fuerzas de finitud de la vida, el trabajo y el lenguaje, y, por consiguiente, es coetáneo de la forma de subjetividad que hemos denominado forma-hombre. Benjamin (2019) es categórico: “la sala de partos la novela [y el cuento, habría que agregar] es el individuo en su soledad, incapaz ya de hablar de modo ejemplar de sus aspiraciones más importantes, él mismo falto de todo consejo e incapaz de dárselo a los demás (Benjamin, 2019: 229). Y continúa en el apartado número XV del mismo texto:

(...) el lector de una novela está a solas y más que cualquier otro lector. (*Porque hasta el que lee un poema está dispuesto a prestarle su voz a las palabras para el que escucha.*) En su soledad, el lector de novelas se adueña de su material con mayor celo que los demás. Está dispuesto a apropiarse de él por completo, a devorarlo, por así decirlo. En efecto, *destruye y consume el material como el fuego los leños en la chimenea*. La tensión que atraviesa la novela se asemeja mucho a la corriente de aire que anima las llamas de la chimenea y aviva su fuego. La materia que alimenta el ardiente interés del lector es *una materia seca*. (...) El lector de novelas busca personas en las que pueda descifrar ‘el sentido de la vida’. Por lo tanto, sea como fuere, *debe tener de antemano la certeza de vivir su muerte*. En el peor de los casos, la muerte figurada: el fin de la novela. Aunque es preferible la verdadera. ¿Cómo le dan a entender los otros que la muerte ya los acecha, una muerte ya determinada y en un lugar bien determinado? Esa es la pregunta que alimenta el voraz interés de lector por la intriga de la novela. Por lo tanto, la novela no es significativa por presentar un destino ajeno e instructivo, sino porque *ese destino ajeno, por la fuerza de la llama que lo consume, nos transfiere el calor que jamás obtendremos del propio destino. Lo que atrae al lector de novelas es la esperanza de calentar su vida helada junto al fuego de una muerte leída* (Benjamin, 2019: 242-243; énfasis añadido).

Si damos crédito a esta lectura, la novela, que constituirá nuestro principal objeto de estudio, es un género literario que, a diferencia de la poesía, se encuentra animado por el malestar de la conciencia de la finitud. Y, sin embargo, la literatura moderna, y en ella, la narrativa, va a emerger como una compensación a las fuerzas de finitud que definen al hombre, liberando al lenguaje de la experiencia plegada en la conciencia subjetiva y agrupando el lenguaje en un *hay*, que es lo que Foucault denomina el *ser del lenguaje*, donde, como dice el epílogo de este apartado, la palabra sobre la blancura del papel no hace otra cosa que *centellear* en el

fulgor de su ser, o, en palabras de Deleuze (2017), *retorcerse* en un perpetuo retorno sobre sí misma.³⁰

La lengua, agrupada en la escritura literaria, va a retorcerse sobre sí misma, oscilando perpetuamente entre dos tendencias que son como los dos extremos de una misma recta. Inspirándose en Paul Ricoeur, Leonor Arfuch (2005, 2007) describe esta oscilación recurriendo a la imagen de una tensión, siempre irresuelta e indecible, entre dos polos, “el desplazamiento y el enraizamiento” (2005: 281), o bien, para emplear los términos de Ricoeur, “entre mismidad e ipseidad, entre el *ídem* -el ‘uno mismo’- y el *ipse* -el (otro de) ‘sí mismo’-” (Cit. en Arfuch, 2005: 281; énfasis añadido). Según Arfuch (2005), esta oscilación “entre el adentro y el afuera, entre anclaje y movimiento, entre una ‘andadura’ tranquila y estable -que puede ser ‘la casa’- y la territorialidad dilatada, informe, abierta” (2005: 282-283), o bien, esta relación diferencial entre *ídem* e *ipse*, es decir, “entre una identidad sustancial o formal y la identidad narrativa, sujeta al juego reflexivo, al devenir de la peripecia, abierta al cambio, la mutabilidad, pero sin perder de vista la cohesión de una vida” (2007: 90), configura *el movimiento de la identidad narrativa*, que puede tender hacia uno u otro polo.

Paul Ricoeur, en *Sí mismo como otro* (1996), desarrolla una teoría narrativa de la identidad centrada en la relación dialéctica entre dos tipos de identidad personal, mismidad e ipseidad, según dos modelos o polos de permanencia en el tiempo: el *carácter*, en el que *ídem* e *ipse* coinciden, y el de la *palabra dada*, en el que la ipseidad se libera de la mismidad. La identidad-*ídem* o mismidad, remite a la unicidad, es decir, a la sustancia, así como a las operaciones de identificación, esto es, hacia “la reidentificación de lo mismo, que hace que conocer sea reconocer: la misma cosa, dos veces, *n* veces” (1996: 110) frente a factores de semejanza, de separación, de diferencia, como el tiempo y los acontecimientos. El *carácter* corresponde al recubrimiento de la ipseidad por la mismidad, al recubrimiento del *¿quién?*

³⁰ “En la época moderna, la literatura es lo que compensa (y no lo que confirma) el funcionamiento significativo del lenguaje” (Foucault, 2005: 51). “A principios del siglo XIX, en la época en la que el lenguaje se hundía en su espesor de objeto y se dejaba, de un cabo a otro, atravesar por un saber [el saber de la filología y de la lingüística], se reconstituyó por lo demás, bajo una forma independiente, de difícil acceso, replegada sobre el enigma de su nacimiento y referida por completo al acto puro de escribir [a saber, la literatura moderna]. La literatura es la impugnación de la filología (de la cual es, sin embargo, la figura gemela): remite el lenguaje de la gramática al poder desnudo de hablar y ahí encuentra el ser salvaje e imperioso de las palabras” (Foucault, 2005: 293; énfasis añadido).

por el *¿qué?*, que permite el re-conocimiento de la persona en función de sus disposiciones duraderas que constituyen rasgos que hacen posible tal reconocimiento.

Por el contrario, la identidad-ipse o ipseidad remite a la identidad del *sí mismo* sujeta al cambio y la variación, en relación con los cuales, sin embargo, manifiesta una voluntad de constancia, de mantenimiento de sí, que engloba un desafío al tiempo, una cierta negación al cambio, resistida desde la dimensión psicológica del sujeto con la cual sostiene una relación privilegiada. En la palabra dada, la ipseidad y la mismidad dejan de coincidir, inscribiéndose en la dimensión del *¿quién?*, en cuanto que una promesa pone en juego la determinación ética de sí que, pudiendo ser esta opuesta al carácter, habla acerca de la fidelidad de sí mismo a la palabra dada y la espera del otro. La relación dialéctica de estas identidades personales sería posible gracias a la identidad narrativa, situada en un punto medio entre el carácter y el del mantenimiento de sí por la palabra dada, oscilando “entre dos límites, un límite inferior, donde la permanencia en el tiempo expresa la confusión del *idem* y del *ipse*, y un límite superior, en el que el *ipse* plantea la cuestión de su identidad sin la ayuda y el apoyo del *idem*” (Ricoeur, 1996: 120).

Arfuch (2007) recupera estos conceptos de Ricoeur para dar cuenta del carácter inestable de la identidad determinada por esta oscilación irreductible, entre una tendencia a conjurar los constantes cambios que impone la experiencia temporal y otra hacia la apertura a lo otro, la temporalidad y los acontecimientos. Esta oscilación que constituye el movimiento de la identidad personal solo puede tener lugar en el discurso narrativo, en la *identidad narrativa*, ya que solo en esta puede “expresarse el devenir, nunca clausurado, de la temporalidad” (Arfuch, 2005: 281), ya que solo en la narración se puede hacer emerger la condición humana incrustada en la temporalidad, es decir, sujeta a la experiencia empírica y a los acontecimientos como factores desemejanza. Desde esta perspectiva, tal como sugiere Arfuch (2005), la identidad narrativa evoca el concepto de *ritornelo*, en cuanto que esta, al igual que la subjetividad, empleando las palabras de Lazzarato (2006), se constituye como un equilibrio móvil, donde fuerzas momentáneamente sometidas y virtualmente libres, producen una estabilización atravesada por variaciones que se combaten entre sí y se mantienen a favor de una lucha incesante. En este sentido, la identidad narrativa se configuraría históricamente como un reservorio en el que confluyen las diversas formas en

que las vidas humanas se desplazan y/o enraízan, que es lo que Arfuch denomina *espacio biográfico*³¹.

Al respecto, primero habría que decir que esta discusión nos resulta extremadamente familiar, puesto que explica, en el ámbito de la narrativa, la diferencia entre las dos lecturas de la temporalidad que expone Deleuze (2017b), a saber, la oposición entre el sensato presente de la medida, del *tiempo del ser en cuanto ser* o Cronos, con el presente enloquecido del instante, del *tiempo del ser en cuanto devenir* o Aión. La narración, en cuanto arte de la duración, es el espacio privilegiado de esta lucha, donde el movimiento perpetuo de la desfundamentación, inherente a la vida, problematiza la temporalidad desde la cual se despliega la hermenéutica de sí y se forman los valores del ser. En segundo lugar, resulta ineludible relacionar esta discusión con el auge de todo lo relacionado con la vivencia personal, la narración autorreferente, los testimonios y los relatos de vida, no solo en el ámbito que compete a los medios de comunicación masivos. Beatriz Sarlo (2005) ha bautizado este último fenómeno como *giro subjetivo*, y que define como un

reordenamiento ideológico y conceptual de la sociedad del pasado y sus personajes, que se concentra sobre los derechos y la verdad de la subjetividad [que] coincide con una renovación análoga en la sociología de la cultura y los estudios culturales, donde la identidad de los sujetos ha vuelto a tomar el lugar que, en los años sesenta, fue ocupado por las estructuras (2005: 22).

Sarlo (2005) relaciona este reordenamiento ideológico y conceptual con la coyuntura histórica contemporánea, donde los grandes relatos omnicomprendidos caen en el descrédito (Lyotard), en provecho de un cierto optimismo identitario y una pluralidad de verdades subjetivas con un efecto terapéutico o reparador. Sin embargo, no es debido a “la autoridad epistémica de la que goza hoy la subjetividad”, como señala Catalina Olea (2015: 27) en relación con la reciente relevancia que han cobrado las llamadas *escrituras del yo*, que insisto en emplear el término *subjetividad*, sino porque me parece, tal como he intentado explicar en los capítulos anteriores, que la definición del hombre como *subjectum* atraviesa de punta a

³¹ El espacio biográfico descrito por Arfuch (2007) trasciende los géneros de la novela y el cuento, que constituyen nuestro principal objeto de estudio, e integra muchos géneros discursivos, canónicos y emergentes: “biografías, autorizadas o no, autobiografías, memorias, testimonios, historias de vida, diarios íntimos -y, mejor aun, secretos-, correspondencias, cuadernos de notas, de viajes, borradores, recuerdos de infancia, autoficciones, novelas, filmes, video y teatro autobiográficos, el llamado reality painting, los inúmeros registros biográficos de la entrevista mediática, conversaciones, retratos, perfiles, anecdotarios, indiscreciones, confesiones propias y ajenas, viejas y nuevas variantes del show — talk show, reality show-, la video política, los relatos de vida de las ciencias sociales y las nuevas acentuaciones de la investigación y la escritura académicas” (2007: 51).

cabo las producciones culturales occidentales. El problema de la subjetivación no es algo que concierna al capitalismo tardío o a la llamada posmodernidad, y para comprobarlo basta con retrotraernos hasta uno de los episodios más célebres de la literatura universal, al cual ya hemos hecho mención en el último capítulo: entre la oscuridad del Hades y la luz de su patria, a la escucha del canto de las sirenas, Ulises se acerca hasta los límites de la muerte y, sin embargo, consigue ponerse a salvo mediante el saber del que está atado y aun así es libre, mediante el saber que salva porque se basa en el discernimiento, es decir, en la diferenciación entre la luz y la oscuridad, entre lo verdadero y lo falso, entre la belleza y la perdición.

Ahora bien, a contrapelo de este giro subjetivo y del auge que adquieren las narraciones autorreferenciales en los medios de comunicación y en los circuitos culturales, el propósito que persigue esta investigación es explorar el modo en que la ficción narrativa, deshace o problematiza las formas de la subjetividad, en razón de lo cual me he arrogado la potestad de redefinir el problema expuesto por Arfuch recurriendo a otra nomenclatura. Si para Arfuch el discurso narrativo configura una *identidad* y un *espacio biográfico*, cabe definir esta investigación, en primer lugar, en los términos de una *cartografía* que, en lugar de señalar los puntos de convergencia de tales o cuales identidades, se propone explorar el modo en que la ficción narrativa tiende a precipitarlas en la catástrofe y abrir unas salidas y/o puntos de contacto aberrantes entre reinos, géneros o clases heterogéneas. En este sentido, nos ocuparemos de explorar el modo en que la narrativa des/figura la subjetividad, disuelve y/o problematiza sus formas, en virtud de un pasaje, un devenir, una transformación, una mutación, dada ya sea mediante acontecimientos y/o agenciamientos aberrantes, o bien, por traiciones o vivencias al límite de lo vivible. Por lo tanto, esta tesis se ocupa de un corpus de textos que podríamos llamar *narrativas de la subjetivación y la fuga*, cuyo hilo conductor o denominador común es presentarnos unos procesos formativos, unas formas de construcción de la subjetividad y la memoria, o bien, unas modalidades de objetivación del sí mismo; pero también, de modo coadyuvante, una voluntad por traicionar o profanar los límites y patrones culturales heredados, o bien, por emprender unas huidas liberadoras de mundo, en provecho de la efectuación de procesos de transformación intensivos o alianzas aberrantes. Por consiguiente, nos proponemos interrogar un corpus de textos narrativos en lo relativo al modo en que estos concatenan o imbrican los procesos de subjetivación con el tropo de la fuga, y

el conjunto de connotaciones adyacentes a este término, a saber, la fuga como huida, traición, renuncia, liberación, profanación, perdición, etc.

En virtud de este propósito, nos inclinamos por sustituir las nociones identidad/identificación en provecho de las nociones de subjetividad/subjetivación. Al respecto, en primer lugar, es preciso señalar que, desde la perspectiva de nuestra matriz teórica, para la literatura es indiferente al problema de la identidad, ya que esta última, en estricto rigor, no se distingue en nada de la acción de declarar que se es esto o aquello. Por el contrario, la literatura nos confronta con el problema de la subjetivación, que es el proceso inestable e inacabado que reúne al ser en aquella mismidad/ipseidad, a la que hace referencia Ricoeur, y que conjura la emergencia del sin fondo diferencial bajo la unidad de la conciencia y la palabra dada, y que corresponde a lo que llamamos subjetividad. A diferencia de la identidad, la subjetividad es una contracción momentánea y transitoria, sujeta a los permanentes desplazamientos que imprimen sobre ella los acontecimientos, de modo que adivinamos en ella la presencia del sin fondo diferencial que sustrae al lenguaje representativo de la narración. Pero además, la subjetivación apela al modo en que los advenedizos son incorporados en las cadenas repetición antropogénicas y confrontados con el imperativo del gobierno de sí que, ligándolos a una determinada ascendencia o genealogía, fundamentos o patrones culturales, labra una cesura y articulación jerárquica, entre lo humano y lo animal, o bien, entre alma y la carne, *en* sus cuerpos. Dicho de otro modo, mientras la *identidad* remite tan solo a una interioridad que se identifica consigo misma y afirma su unidad, en la indagación en torno a los *procesos de subjetivación* está contenida la lucha perpetua entre la sustancia y el accidente, la unidad y la dispersión, lo metafísico y lo empírico, la trascendencia y la inmanencia, entre una totalidad englobadora de lo múltiple y la producción de algo singular que niega con su existencia dicha totalidad.

En definitiva, si descentramos la noción *identidad*, en provecho de la noción *subjetividad*, es porque la primera es ciega a la relación aporética entre el lenguaje y el cuerpo: podemos nombrar nuestro cuerpo y habitar la realidad codificada por el lenguaje, que es de hecho nuestra única manera de construir una relación de pertenencia con el mismo, y, sin embargo, el cuerpo, la vida, siempre se presenta ante nosotros como una dimensión irreductible y extraña, la singularidad de la existencia, que siempre amenaza con destruir el principio de identidad, en cuanto que punto de contacto aberrante o plano de inmanencia de todas las

formas vivientes. La subjetivación señala el pliegue que conjura aquellas *ausencias minúsculas* o *deslumbramientos del deseo* de los que habla Nancy (2014) a propósito de la ebriedad, que nos atraviesan intempestivamente empujándonos hacia afuera de nosotros mismos. Si recurrimos con Nancy a la experiencia de la embriaguez, es porque esta nos presenta “el alma arrebatada por la sustancia que absorbe” (2014: 34), es decir, al *cuerpo en fuga hacia el exceso*, una experiencia completamente ajena a la identidad. La subjetividad, en este sentido, es el fundamento, el suelo o el territorio sobre el que se asienta nuestra capacidad de enunciarnos a nosotros mismos como sujetos individuales, idénticos a nosotros mismos, y, sin embargo, se trata de un suelo moviente, de una superficie permanentemente amenazada por la emergencia de lo sin fondo que hace que todo se reúna en el abismo indiferenciado. Si bien el cuerpo no puede hacer ingreso en el código lingüístico, permaneciendo desde siempre irreductible a este, la literatura sí da cabida a la vida a través de lo que Deleuze llama *estilo*, es decir, del modo en que la escritura testimonia este proceso por el cual la subjetividad se reúne con el sin fondo, expuesto a la demolición y el agrietamiento en el que consiste el proceso de vivir.

Al igual que la subjetividad, la literatura, el ser del lenguaje, es una materia atravesada por fuerzas convergentes y divergentes que afianzan o problematizan incansablemente la repartición de las identidades de los seres y las cosas. Estas dos fuerzas componentes del ser del lenguaje literario las denominaremos, en continuidad con nuestro enfoque cartográfico, respectivamente *movimientos geológicos* y *geográficos de la narración*. En primer lugar, el ser del lenguaje estaría atravesado por un primer eje vertical, correspondiente a los *movimientos geológicos de la narración*, en la cual se condensa la dimensión denotativa y referencial de los signos lingüísticos y se produce el efecto de verosimilitud que emana de la convergencia entre ver y hablar. Sin embargo, la literaturalidad del discurso narrativo, su especificidad y anomalía, no radica en este eje, que emparenta perfectamente la narración con, por ejemplo, los discursos informativos, médicos y judiciales, imbuidos en la pretensión de afianzar un sentido común y distinguir con precisión la naturaleza de tal o cual fenómeno. Es en el segundo eje de los *movimientos geográficos de la narración* que el discurso narrativo adquiere su especificidad y su carácter artístico y político: este eje remite a la dimensión connotativa de los signos lingüísticos a partir de los cuales la narración efectúa desplazamientos semánticos que introducen un extrañamiento en las correspondencias

convenidas entre las palabras y las cosas, sobre la base de agencias y acontecimientos que modifican e introducen variaciones en las materias formadas, las sustancias y los códigos, liberando la palabra de la obligación de corresponderse con la vista, para hacerla tender hacia su afuera. La dimensión política de la literatura reside en este eje, porque es aquí donde las obras dan lugar a aquel fenómeno que Rancière atribuye al arte político, a saber, la creación de disenso y la intervención del reparto de lo sensible donde se interrumpen “las coordenadas normales de la experiencia sensorial” (Rancière, 2005: 19). A propósito de este mismo problema, Berardi (2017) recurre al teórico literario ruso Viktor Shlovski, quien llama *extrañamiento* a esta desviación imprevista que produce el lenguaje literario en la relación entre el signo y el significado.

Estos dos movimientos o tendencias son inherentes a la literatura y engloban la potencia del ser del lenguaje literario. Así, por una parte, este ser del lenguaje va a ser ligado con la búsqueda y construcción de una identidad nacional, que refleje una supuesta esencia, dando lugar a obras narrativas que aspiran a *fundar* un territorio, o bien, que es lo mismo, a producir pliegues, que efectúen una interiorización del afuera, es decir, la constitución de *dobles*, porque plegar, en definitiva, es hacer un doblez, es decir, instaurar una dualidad, un conjunto de clivajes, que permitan al sujeto habitar el adentro del afuera (Deleuze, 2015: 35). Y, por otra parte, el ser del lenguaje va a tender hacia su propio límite, hacia una región informe, muda, a-significante, afásica, emprendiendo un movimiento ligado al devenir, a las líneas de fuga, en busca de la sustancia no estratificada, y donde el lenguaje espera reencontrarse con el *afuera* de sí mismo para hallar el “vacío irrespirable, una rigurosa ausencia de ser, de la que podrá disponer soberanamente para fabricar figuras sin parentesco ni especie” (Foucault, 1976: 32). Como la formación del rizoma que brota en la raíz arborescente, hay un lenguaje literario que proyecta una voluntad de verdad sobre el hombre, que le provee de una organización, unos códigos y unas jerarquías determinadas que, sin embargo, no puede ser erigida como una verdad positiva sin que ello implique la elisión de esta otra tendencia hacia los devenires minoritarios que le son propios e irreductibles.

De modo que, la especificidad del género discursivo *literario* y, en específico, *narrativo*, no radica en la capacidad de los mismos de afianzar las formas comunes, las sustancias y los códigos, sino que en todo lo contrario. Siguiendo a Blanchot, Prestifilippo (2016) plantea que en la imagen literaria el lenguaje es transfigurado y adopta una dimensión *aurática* que

expone los costos y desventajas de nuestra participación acrítica en el uso del lenguaje y la construcción de las formaciones culturales comunes, al dejar al descubierto la violencia, muda y borrada, implicada en el modo en que se ha fijado la repartición de las identidades. En el carácter aurático de la imagen literaria reside la potencialidad crítica de la literatura: distanciándose de lo dado, de la convergencia entre lo visible y lo enunciable, la literatura descubre el velo del mundo codificado y arrastra el lenguaje hacia un proceso de desterritorialización. En efecto, toda novela o cuento intenta responder a la pregunta *¿qué ha pasado?*, es decir, su razón de ser radica en dar cuenta de las transformaciones que los acontecimientos imprimen sobre las materias formadas hasta su desfiguración. Siempre se podrá escribir literatura imbuida en el lenguaje estandarizado de la comunicación efectiva y, sin embargo, subyace la certeza de que esta no es suficiente, de que el lenguaje de la representación es incapaz de captar la relación entre los cuerpos y las agencias y acontecimientos, ni tampoco el núcleo asignificante de la subjetividad, y que es, en definitiva, la razón por la que el lenguaje se agrupa en la literatura.

Para comprender esta potencia divergente del lenguaje literario, cabe recuperar el concepto de *las formas comunes* de Giorgi (2014). Toda narración se sustenta en las formas comunes de la comunidad en la que se inscribe, pero poniendo en juego otras formas de lo común: ya sea a través de accidentes y acontecimientos, de agencias o alianzas, la literatura siempre pone en devenir las formas comunes, reconfigurando lo común. Las mujeres, los niños y los animales han sido el objeto privilegiado de esta batalla por el enraizamiento/desplazamiento de las formas comunes, en cuanto que estos han sido constituidos históricamente como vectores de desterritorialización de la comunidad, en cuanto que sus cuerpos exponen “otros modos de subjetivación, otros usos de los cuerpos, otras configuraciones de lo común, y otras líneas de lenguaje y de expresión” (Giorgi, 2014: 62) y, habría que agregar, otras formas posibles de la comunidad. Recurriendo de nuevo a Giorgi, quisiéramos apreciar la narrativa como una instancia de

reinención de lo común, de lo común más allá de toda comunidad reconocible, o mejor dicho, de lo común como vértice de la comunidad, como esa potencia o fuerza que arrastra una comunidad hacia una reinención de lo común tan radical, tan poderosa, que saca al hombre de su fantasía ‘humana’ -como fantasía normativa del humanismo [y del liberalismo]- y lo arroja hacia otros modos de relación” (2014: 81).

Llevándolo este problema al plano de la discusión que nos ocupa, podemos afirmar que analizar los procesos de subjetivación y fuga en el discurso narrativo implica preguntarnos

por el modo en que la narrativa atiende a *la* forma común de la subjetividad como un compuesto psicofísico, que fundamenta las relaciones entre el yo y el otro, lo propio y lo ajeno, lo unívoco y lo múltiple; pero también, por el modo en que la narrativa suspende, interroga o desplaza esta concepción, atendiendo al sin fondo diferencial del cuerpo que desacopla la estructura ontológica de la subjetividad.

Esta capacidad de la literatura de reinventar lo común, emana de la vacuidad que contiene la escritura literaria y del tipo de conocimiento que esta expone, pero también de su carácter virtual y lúdico. Respecto del primer punto, es preciso considerar que la literatura se diferencia de todos los demás géneros discursivos, en que sostiene una relación de conocimiento negativa con la realidad: las imágenes mentales que proveen los textos literarios muestran los seres y las cosas en su ausencia, impidiendo toda práctica y toda construcción de conocimiento claro y distinto y es, precisamente, esta *experiencia de la negatividad literaria* la que abre la posibilidad de que “las prácticas verbales usuales [sean] transformadas, intermitentemente, en otra cosa de sí” (Prestifilippo, 2016: 106). Por otro lado, como destacan Deleuze (2017b) y Levy (1999), lo virtual designa toda proyección mental, como el cine y la pintura, o bien, el juego y la religión, y por cierto, la literatura, de modo que el opuesto a lo virtual no es lo real sino que lo actual. Por ejemplo, los cuerpos expresan la organización que actualizan permanentemente, o bien, en el trabajo de la lectura actualizamos el espacio del sentido de los textos y en los diversos ámbitos de la comunicación cotidiana actualizamos las formas comunes y contribuimos, de este modo, a afianzarlas; por lo que se puede decir que la actualización es la resolución de un problema, la invención de *una* forma a partir de una configuración dinámica de fuerzas y finalidades. Según Levy (1999), la virtualización, por el contrario, es una mutación de la identidad, es la elevación a la potencia de la entidad considerada, o bien, hacer entrar las identidades en un proceso de desterritorialización o desplazamiento del centro de gravedad ontológico del objeto considerado, la *identidad*, por lo que esta es fuente y vector de la creación de la realidad.

Una entidad virtualizada encuentra su consistencia en un campo problemático de tensiones, presiones y proyectos, en un nudo de tendencias o de fuerzas que la animan, porque virtualizar, en definitiva, “consiste en descubrir la cuestión general a la que se refiere, en mutar la entidad en dirección a este interrogante y en redefinir la actualidad de partida como respuesta a una cuestión particular” (Levy, 1999: 19). En esta línea, Queau (1995) afirma que

todas las expresiones de lo virtual comparten, por un lado, que dependen de nuestra voluntad y del entrelazamiento que estos sostienen con nuestro mundo, y, por otro, que estos se constituyen como herramientas al servicio de nuestro aprendizaje y experiencia en cuanto que nos ofrecen la posibilidad de “perseguir lo real en bosques de símbolos” (1995: 44). Desde esta perspectiva, una de las virtudes de la literatura es presentarse como “laboratorio de experimentación ontológica” (1995: 44) al servicio, ya sea del afianzamiento de las formas comunes, o bien, por el contrario, y esta es nuestra apuesta, al servicio de la desterritorialización de las mismas. La literatura, en cuanto que espacio virtual, no solo se entrelaza con la realidad, convenciéndonos de nuestra pertenencia al mundo de las formas comunes, sino que esta, intercede en la repartición convenida de las cosas, es decir, en el conjunto de pliegues y clivajes en torno a los cuales se distribuye la realidad. En esto consiste el fulgor centelleante de la literatura, la experiencia de la negatividad que esta reviste, y en busca de la cual nos disponemos.

Sin embargo, creo que la condición periférica de la modernidad chilena, tal como señala Amaro (2018), ha redundado en que su narrativa tienda a enraizarse en la identidad/subjetividad.

En lo que respecta a América Latina, está claro que nunca ha existido una verdadera “autonomía” del campo literario respecto del ámbito político. Mientras en Francia los partisanos y simbolistas extremaban sus posiciones esteticistas, los intelectuales latinoamericanos estaban al servicio de las urgencias: construir identidades nacionales y políticas, ejerciendo para ello diversas funciones dentro del campo del poder y procurando cierta transparencia en su lenguaje, urgencia que ni siquiera la estética modernista dejaría del todo aparte. ¿Autonomía artística? Es muy difícil poder visualizar tal autonomía en un espacio en que incluso los movimientos vanguardistas estuvieron teñidos de urgencias políticas (Amaro, 2018: 22).

Cuando hablamos de los *movimientos geológicos y geográficos de la narrativa chilena*, nos referimos también a esta convivencia histórica entre compromiso y autonomía. Estos movimientos se solapan y confunden entre sí, tanto en las obras mismas, encriptados bajo las formas que adquieren las tramas narrativas, como en el campo literario, donde adquieren, por factores independientes a las obras y de los cuales no nos ocuparemos en este trabajo, el privilegio de la visibilidad o bien la condena del silencio. Así tenemos, por un lado, a los megalópatas liberales y a sus descendientes, los criollistas, abocados al problema de constituir la *comunidad imaginada*, en términos de Anderson, o, empleando la expresión de Benjamín Vicuña Mackenna, *la ciudad propia*, con la cual envolver y cobijar a las subjetividades situadas en el exterior absoluto de la modernidad y que, abocados a la tarea

de pensar la comunidad y el sujeto, concebirán la literatura como un instrumento positivo de subjetivación individual y colectiva; y, por otro lado, el discurso literario de las vanguardias y postvanguardias, constituido por un lenguaje que tiende hacia su propio límite, hacia las formas agramaticales, y cuyas las voces, narradores y/o personajes, emergen, no como individuos o personas poseedoras de atributos sustanciales, sino que como bloques de sensaciones variables, como paquetes, colecciones o combinaciones de afectos potenciales (Deleuze y Parnet, 1997).

En virtud de lo expuesto, esta investigación es concebida en una decidida oposición al modelo de periodización generacional como metodología de ordenación de la historiografía literaria planteada por Ortega y Gasset y cuyos máximos promotores en Chile han sido Cedomil Goic e Iván Carrasco³². Leonidas Morales (2004), en su estudio sobre las obras de José Donoso y Diamela Eltit, si bien reconoce en este proyecto la inauguración de la teoría contemporánea de la literatura y la novela en particular, ha planteado sus sospechas relativas a este método del siguiente modo:

El modelo generacional de Goic nació sin embargo bajo el signo de la sospecha para quienes la historia de la novela moderna (y de toda la historia cultural) parecía algo menos uniformable, algo más complejo e inaprensible de lo que el modelo admitía, y terminó perdiendo validez o confiabilidad, por su apriorismo, por empleo de conceptos de definición poco satisfactoria como el de 'tendencia', por el elemento de rigidez (mecánico-burocrático) que introduce en la percepción de la historia de la novela, dándole al lector crítico la incómoda sensación de que en él la realidad debe acomodarse al modelo, en vez de lo contrario (Morales, 2004: 23).

Por nuestra parte, podemos agregar a las palabras de Leonidas, que nos parece que esta perspectiva de estudios es heredera de una tradición epistemológica ligada a una analítica de la diferenciación positivista, abocada a constituir entidades totalizantes y jerarquizadas que, amparadas en una operación sinecdótica del pensamiento, subordinan la multiplicidad inherente al fenómeno literario a un sistema de identificación, clasificación y representación basado en una visión lineal y evolucionista de la historia, en cuanto que esta sostiene como fundamento subyacente a sus operaciones, una supuesta continuidad y coherencia entre las diversas generaciones literarias.

De modo que nos desmarcamos de la pretensión de caracterizar nuestro corpus desde la perspectiva de los modelos de la historiografía literaria, bajo la consideración de que,

³² Al respecto, consultar: *Los mitos degradados: ensayos de comprensión de la literatura hispanoamericana* (1992) de Cedomil Goic y *Proceso de canonización de la literatura chilena* (2008) de Iván Carrasco, donde este último insiste en dicha metodología.

parafraseando las palabras de Deleuze a propósito de la historia de la filosofía, cualquier intento de estructurar una historia de la literatura es adjudicarse la potestad de constituirse como un agente de poder en esta. De hecho, buena parte de las páginas sucesivas se encuentran dedicadas a discutir y problematizar, desde nuestra matriz teórica, las limitaciones y contradicciones de los términos empleados por la crítica literaria para caracterizar nuestro corpus, y que enfatizan en la dimensión subjetivante, edípica y personológica, y que es propuesta como un rasgo generacional. Cánovas describe la noción de *generación* como “una estructura de superficie -una base de sustentación mínima- por la cual nos alejamos en un grado de lo real empírico, dejando en suspenso una estructura profunda” (Cánovas, 1997: 34). Nuestro objeto de estudio es, precisamente, esta estructura profunda, las imágenes que nos asaltan en la experiencia empírica de la lectura del texto narrativo. Por esta razón, este estudio privilegia el análisis textual narratológico que objetiva la imagen literaria presente en los textos narrativos, y entre las cuales aspiramos a construir diálogos intertextuales desde un enfoque comparativo, identificando sus continuidades y discontinuidades, y teniendo como eje conductor el motivo de la fuga y sus diversas connotaciones. En suma, la metodología que emplearemos, combina el análisis textual, analítico y descriptivo, con un enfoque comparativo, hermenéutico, temático y simbólico.

A contrapelo de la ordenación generacional, nosotros adoptamos un enfoque cartográfico, que concibe la textualidad narrativa como una geografía de límites difusos y en movimiento. La cartografía, como plantea Néstor Perlongher (2008), nos permite contemplar la multiplicidad de direcciones hacia las que nos conduzca el análisis de estos textos narrativos, permitiéndonos elaborar una carta de navegación sujeta a turbulencias, capaz de captar los flujos intensos que animan las territorialidades rígidas, los puntos muertos y las formaciones edípicas y paranoicas de la cultura. En este sentido, siguiendo a Estrella de Diego en su texto *En contra del mapa* (2008), la cartografía que presentamos, como todo mapa, debe entenderse como una idea narrativa, al mismo tiempo que como la plasmación de una experiencia personal. Aunque el mapa ha sido históricamente abordado como un sistema unitario orientado a *escribir* la tierra, a fundarla, a representarla a escala, para ordenarla, catalogarla y, en suma, domesticar su diferencia en una construcción espacial idealizada, a saber, la tierra vista *desde arriba*, en la que las particularidades de esta han sido borradas; el discurso geográfico, sin embargo, se funda en la necesidad de reunir información

dispersa y sin jerarquía, fragmentos, partes dispares y heterogéneas, que son unidas en un todo siempre artificioso y parcial, que es, precisamente, lo que nos anima. En suma, a la imagen lineal y unitaria de la historia de la literatura proporcionada por el modelo de periodización generacional, que parece, como los mapas clásicos, *fotografiar* el fenómeno literario desde arriba y desde lejos, desde una visión de pretensiones totalizantes y universalizadoras, según una concepción cronológica del tiempo; queremos oponer un *mapa* de lecturas de la narrativa chilena contemporánea, la cual aborda el *ser de lenguaje* de acuerdo con un *tiempo estratigráfico* (Deleuze, y Guattari, 1997) que es un tiempo de coexistencia de los modos en que el ser del lenguaje se retuerce sobre sí mismo y donde el antes y el después señala tan solo un orden de superposiciones.

He creído indispensable introducir, antes de ocuparnos de nuestro corpus de obras, un conjunto de disquisiciones relativas a los antecedentes sociológicos y literarios de nuestro objeto de investigación, en un capítulo titulado *La narrativa chilena de pos/dictadura. La escritura alegórica del duelo y la orfandad*. Además de delinear las condiciones y desafíos a los que se enfrentan los narradores de la posdictadura, este capítulo está pensado con la finalidad de desmontar el motivo de la filiación como un eje integrador de las obras que componen nuestro corpus, y que se ha convenido en denominar *la literatura de los hijos*. Luego, en el capítulo titulado *La nueva narrativa chilena. Recepción crítica de un corpus de literatura menor*, por un lado, exponemos el estado del arte de esta investigación, es decir, describimos la recepción que han tenido nuestros autores y obras por parte de la crítica especializada; y, por otro lado, se problematizan y discuten los criterios de sistematización hermenéutica que se han propuesto para los mismos. Finalmente, en el capítulo titulado *Subjetivación y fuga en la narrativa chilena (2009-2019)*, atendemos a las des/figuraciones de la subjetividad que presenta nuestro corpus de obras. Este último capítulo se encuentra organizado en seis secciones donde se analizan, individual o grupalmente, el corpus que nos ocupa, empleando como ejes conductores ciertas temáticas o problemas recurrentes, en los que se pone en juego nuestro problema de investigación, como pueden ser el cuerpo y ciertas facultades cognitivas, como la memoria, la percepción y la sensibilidad, ciertas prácticas, como la liturgia, la crianza y la escolarización, o bien, las figuras de los hijos y testigos.

5. LA NARRATIVA CHILENA DE POS/DICTADURA. LA ESCRITURA ALEGÓRICA DEL DUELO Y LA ORFANDAD

El artista visual Alfredo Jaar ilustra en su obra titulada *Septiembre 11* el peso de los acontecimientos que dieron término anticipado al gobierno de la Unidad Popular (UP) que, para emplear las palabras de Patricio Marchant, ha sido “la *única* gran experiencia ético-política de la historia nacional” (2000: 213). En esta obra, Jaar interviene un calendario de la marca Coca-Cola para señalar, a través de la iteración de aquella fecha fatídica, que desde el 11 de septiembre de 1973 todos los días serán 11 y que, por extensión, todos los acontecimientos acaecidos con posterioridad a esta fecha se inscriben dentro de los conceptos de *pos-golpe* y/o *pos-dictadura*. Esta aseveración no es exagerada si consideramos que tras el golpe cívico-militar el régimen desarrolló un *proceso refundacional* cuyos alcances solo pueden ser comparables con el proceso de codificación jurídico y lingüístico del temprano Estado nación del siglo XIX. Como destaca Moulian (1997), ya el acontecimiento del golpe militar y su expresión más espectacular e innecesaria, esto es, el bombardeo aéreo de La Moneda, devela la voluntad de crear un nuevo Estado desde sus cimientos, y junto con ello, la tarea de neutralizar y elidir al sujeto optimista y utópico de la Unidad Popular que, por lo demás, tampoco alcanzó a consolidarse.

Este proceso refundacional tuvo lugar a través de la articulación de dos procesos: la consolidación de la legitimidad de este nuevo orden jurídico-político proyectado en una nueva constitución y la intimidación de la población mediante el terrorismo de Estado. Este primer punto pone de relieve que, como señala Deleuze, todo problema político reviste la forma *¿quid juris?/¿con qué derecho?*. José Donoso, en *Casa Grande*, novela que ha sido interpretada por la crítica literaria como una alegoría del golpe de Estado, demuestra su sensibilidad en torno a este problema, en cuanto que los acontecimientos de esta obra se enmarcan en el contexto de un día sin leyes, seguido de una violenta restauración de la ley, todo de acuerdo con la premisa de que “son las leyes las que crean la realidad, y no a la inversa, y quien tiene el poder crea las leyes”. La memoria traumática del golpe cívico-militar, que marca el advenimiento de un nuevo tiempo, a saber, la era de la *refundación capitalista de la nación*, sigue evocando hasta hoy día, incesantemente, el nudo de tensiones que se desprenden de la instauración forzosa de unos fundamentos jurídicos que permitieron

relacionar todos los bienes, producciones y creaciones de la formación social al cuerpo glorioso del capital.

Según Lavallen (2018) la Constitución de 1980, en consonancia con el clima político internacional encabezado por Reagan y Thatcher, desmanteló el llamado *Estado de bienestar* para reconstruir la sociedad chilena sobre nuevas bases económico-políticas y socio-culturales, de acuerdo con una síntesis del pensamiento liberal inglés y el conservadurismo más recalcitrante. La constitución de 1980, inviste al mercado del carácter de entidad reguladora de las relaciones sociales y de la integración social por la vía del consumo, de acuerdo con el criterio ordenador de la libertad económica, que restringe el derecho a la intervención estatal de la economía y del sujeto de interés del utilitarismo preexistente al bien común. En esta línea, el abogado constitucionalista Jaime Guzmán, considerando la democracia como el principal peligro contra la libertad individual y el derecho como un garante de la protección del individuo respecto del desborde las mayorías, desarrolla un “constitucionalismo autoritario” (Lavallen, 2018: 43) y acuña el concepto paradójico de *democracia protegida*, o también llamada “democracia sin pueblo” (Tapia, 1980: 30), en función con el cual concibe la constitución como un dique de contención de la demagogia y el populismo, a través de la instauración de una *partidocracia*, esto es, un gobierno a cargo de “pequeños grupos partidarios, herméticos y alejados de las necesidades de la población” (Vergara, 2007: 47 cit. en Lavallen, 2018: 43).

Los economistas chilenos conocidos como los *Chicago Boys*, ofrecieron al régimen las bases de este nuevo sistema económico, que, siguiendo a Pinedo (1997), podemos sintetizar en función de los siguientes aspectos, de cuya perpetuación dependería la consecución de la modernidad y el desarrollo: “Reducción del sector público, reorientación de los excedentes hacia el mercado de capitales, apertura hacia la economía de libre mercado, regular el nivel de sueldos por las fuerzas del mercado, con el fin de eliminar la inflación” (Pinedo, 1997: 6). Este programa económico atrajo el apoyo ciudadano al ser percibido como un proyecto coherente, técnico e ideológicamente neutro, que, sin embargo, sitúa al régimen en una circunstancia contradictoria, en el sentido de que un sistema político eminentemente conservador, adopta un proceso de modernización económico de corte liberal y globalizado que aspira a extender su desarrollo a las clases populares. Así, la identidad nacional finisecular se constituye en torno a una paradoja: “Por un lado, un chileno abierto a los

progresos del mundo; y por otro, un chileno fuertemente nacionalista, aislado, que mira a los países vecinos como enemigos o incapaces de colaborar en la modernización de un Chile que debe relacionarse directamente con los grandes centros económicos” (1997: 4).

Sin embargo, como destaca Vergara (1985), el discurso ideológico del régimen se caracteriza por su ambivalencia y por un pragmático sincretismo ideológico. Según Vergara (1985) el *gremialismo*, esto es, el grupo de civiles partidarios del régimen, inspirándose en el conservadurismo liberal y la doctrina social de la iglesia, toma a su cargo la formulación ideológica de este proyecto refundacional y, convencidos de que la represión no era suficiente para mantener el control social, revitalizan la corriente más arcaica del pensamiento católico para vincularse con ciertos componentes de la cultura y de la sociedad chilena tradicional, para encontrar allí una justificación ética y moral de las reformas sociales y económicas impuestas. Desfondado el concepto del Estado Laico, la Iglesia Católica adquiere una renovada hegemonía, en cuanto que el régimen apela al pensamiento cristiano para “presentar el quehacer de la dictadura como materialización de un orden ideal” (Vergara, 1985: 65). Pese a su relevancia en la defensa de los derechos humanos con la Vicaría de la Solidaridad, como destaca Richard (2001), el discurso de la iglesia se agencia con facilidad a los propósitos del régimen, en lo que respecta a la defensa y promoción de la familia moral y legalmente constituida, según la tríada madre-padre-hijo la cual “debe hacer coincidir -esencialistamente- el destino natural-biológico de cada cuerpo con la vocación materna y paterna de roles programados por un ideal trascendente de valores universales” (2001: 205).

Para Errázuriz (2006), con independencia del nivel de coherencia, centralización y eficacia, es preciso destacar el perfil estético de la dictadura declarado en *Política cultural del gobierno de Chile* (1974). Recuperando el clivaje salud/enfermedad, el régimen desarrolla una política cultural mesiánica y nacionalista, orientada a combatir la penetración de ideas foráneas identificadas con el marxismo, que contravendrían la identidad nacional e infectarían el cuerpo moral de la patria, cuyos pilares descansarían en las *raíces* de la chilenidad y en la civilización cristiana occidental. Esta política cultural forma parte de la estrategia geopolítica del régimen, que busca inculcar en la ciudadanía una conciencia territorial y reivindicar el potencial económico de diversas zonas geográficas. *El pinochetismo es un criollismo*. Los artistas en la política cultural del régimen debían transformarse en un “símbolo clarificador del nuevo espíritu que anima a los chilenos” (Cit.

en Errázuriz, 2006: 76), o bien, la creación artística debía asimilarse a una concepción de la misma ligada a la lógica de la producción mercantil y la negación de toda función crítica o militante de la misma. Ahora bien, la evidencia demuestra que hablar de política cultural resulta excesivo, ya que, como señala Amaro (2018), “no hubo un proyecto cultural de la dictadura, sino que todo lo contrario” (2018: 293), en el sentido de que el régimen promovió una desconfianza hacia todo lo que tenga que ver con el libro y la lectura.

Para Tomás Moulían, es preciso considerar la apuesta política del régimen por el endeudamiento sostenido de la población como un aspecto no declarado dentro de su política cultural que, por lo demás, la transición democrática se ha encargado de profundizar. La deuda y las relaciones de poder entre deudores y acreedores no solo configuran el núcleo estratégico de la economía neoliberal, sino que además esta posee una dimensión subjetivante. En esto repara tempranamente Moulían (1997), cuando señala que la masificación del crédito configuró a un sujeto alienado por el consumo y la deuda, cuya participación en la cosa pública se reduce al núcleo de la familia y el hogar, así como al acceso del confort doméstico. El endeudamiento, en cuanto mecanismo de domesticación por la vía de la satisfacción de los deseos personales a través del acceso a mercancías y servicios, es presentado por Moulían (1997) como un eficaz dispositivo financiero de control social, ya que el consumo con endeudamiento es una dinámica de explotación consentida que está arraigada en una paradoja: las pequeñas dosis de placer hedonista posibilitadas por el consumo, por la materialización de la libertad de elegir, demandan una compensación en la forma de una “ascética disciplinaria del trabajo asalariado” (Moulían, 1997: 106), según la necesidad de efectuar un *uso* intensivo de sí mismo para no perder su fuente de ingresos³³.

Ahora bien, la instauración de este proceso refundacional, de carácter nacionalista, cristiano, anticomunista, centrada en el consumo y el endeudamiento, dependió de una política del terror cuyos principios se encuentran en la llamada *Doctrina de Seguridad Nacional* (DSN). Según Tapia (1980), en América Latina esta doctrina de origen norteamericano fue apropiada por las instituciones militares para neutralizar los conflictos y

³³ El endeudamiento ha sido una práctica sostenida y legitimada transversalmente por la clase política chilena y uno de los motivos de discordia más relevantes desde el retorno a la democracia. Sucesivas manifestaciones estudiantiles a lo largo de las últimas décadas han puesto de relieve la insostenibilidad del condicionamiento del acceso a la educación superior al crédito, y estudios recientes evidencian que el mercado del crédito reproduce y profundiza la desigualdad socioeconómica. Al respecto, se sugiere la lectura de la columna de Pérez-Roa y Gómez Contreras, *Endeudamiento desigual en Chile* (2020) publicada en Ciper.

diferencias políticas intrínsecas a la democracia, mediante la militarización del sistema político y el terrorismo de Estado, de acuerdo con el objetivo de despejar el camino a un nuevo proyecto de sociedad donde las doctrinas subversivas hayan sido eliminadas. Moulian (1997) define el terrorismo de Estado como la facultad estatal de construir un consenso normativo y adoptar la crueldad y la violencia como un instrumento político legítimo, sobre la base de la complicidad silenciosa de un sector de la sociedad que, concibiéndose a sí mismos como pacíficos y tolerantes, reivindican, sin embargo, el uso de la violencia contra los enemigos políticos en nombre de un bien mayor. En palabras de Moulian, en la dictadura chilena se agencia el dispositivo del derecho con el del terror, según la exigencia de desarrollar la capacidad estatal de actuar sobre los cuerpos de un modo ilimitado, pero también flexible, lo cual, a su vez, dependió de desarrollar una capacidad subjetiva de actuar con crueldad, por encima de la moral común.

Así, el discurso de la subjetividad política creada por el régimen, apela a la dimensión sacrificial de la violencia y la crueldad, en cuanto que la coyuntura de polarización y enfrentamiento civil previo al golpe demanda, como un deber, torturar y matar para asegurar la victoria frente al enemigo. En esta línea, Freddy Timmermann (2019) analiza desde la perspectiva de la teoría de los afectos la dinámica del terror en la legitimación de la violencia desproporcionada ejercida por el régimen: en los últimos años de la década del sesenta, el clima político, marcado por la polarización y la confrontación, generó en las elites civiles y militares una sensación de inseguridad con un gran potencial emocional, a la vez que activó un proceso de desensibilización respecto de los enemigos políticos que, en el marco de la guerra fría, son identificados con el marxismo. Las dos primeras novelas de José Donoso, *Coronación* y *Este domingo*, son extremadamente elocuentes sobre los terrores que asedian a la oligarquía durante este periodo histórico. Acudiendo al tropo/topos de la casa familiar, estas obras recrean la tensión entre el mundo oligárquico y el mundo plebeyo, desde la perspectiva de los primeros y con motivo de la asimilación mutua que emerge por efecto de las alianzas aberrantes que se labran en el espacio doméstico y el contacto prolongado que allí sostienen. En estas obras la imagen de la pobreza activa en la oligarquía un terror atávico, o bien, para emplear el término de Timmermann, un *miedo derivativo*, por un lado, a la violación y ocupación del espacio privado y, por otro, a la pérdida de la individuación y al privilegio de una enunciación identitaria diferenciadora respecto del mundo popular. En este

punto, quisiera hacer una digresión en la exposición de estas consideraciones sociológicas, para atender al modo en que estas obras tematizan estos miedos.

La novela *Coronación* (1957) discurre, precisamente, en torno a las tensiones que suscita la penetración de las clases populares en el espacio doméstico de la oligarquía. Esta novela está compuesta por dos relatos entrelazados por el efecto desintegrador de una mujer, la empleada Estela, que opera como un canal de comunicación aberrante entre el mundo de la oligarquía, donde habitan doña Elisa Grey de Ábalos, nonagenaria, viuda, víctima de raptos de ira disfrazados de locura, y su nieto Andrés, un hombre aburguesado, temeroso y reprimido; y, por otro lado, el mundo plebeyo de los hermanos René y Mario, quienes buscan una oportunidad para empezar una nueva vida y superar la pobreza y la miseria a la que encuentran condenados. La llegada de la empleada Estela a casa de los Ábalos, con el objeto de ayudar en los cuidados de doña Elisa, conectará estos dos mundos antitéticos a través del deseo que esta infunde sobre Andrés y Mario: en palabras de Cid (2009), Estela es “el ‘sujeto entre’, en el que se produce el contacto y la imbricación del mundo burgués oligárquico y la clase obrera; en ella se concentran los flujos de uno y de otro lado y en ella pierden los límites, su estría” (2009: 135).

Los acontecimientos de esta novela parecen irradiar del centro o núcleo, constituido por Doña Elisa y la casa aristocrática de su familia, la cual funda o distribuye la organización familiar y social, para resguardar una posición hegemónica que, sin embargo, se percibe a sí misma asediada por fuerzas exógenas. La locura de doña Elisa consiste, precisamente, en el despliegue de fantasías paranoicas, a través de las cuales expresa el pánico por la penetración de fuerzas capaces de contaminar este núcleo ordenador de la realidad, desde donde aprecia, distribuye y jerarquiza los cuerpos de acuerdo con su capacidad de gobernarse a sí mismos y, desde cuyo prisma, los personajes pertenecientes a la clase baja están contaminados, enfermos, o bien, son esclavos de sus bajos instintos. Es posible describir este centro conformado por la casa y la nonagenaria como un *agujero negro*, en el sentido de que este solo puede atraer o repeler, absorber o rechazar los cuerpos, constituyendo la respectiva unidad de los rostros de cada personaje en una relación biunívoca con otro, como si cooptara los cuerpos para fabricar con ellos organismos oponibles: padres e hijos, hombres y mujeres, ricos y pobres, sanos y enfermos. Ahora bien, el personaje de Andrés es ya, en sí mismo, el signo de una transformación inexorable que prelude el fin de la oligarquía.

Andrés atribuye a su formación familiar, escolar y espiritual las causas de su modo de vida, ya que estas inocularon en él tempranamente el terror paranoico de la pérdida de la pureza. En su memoria, Andrés adjudica al excusado de su antiguo colegio, a la manera de una proyección espacial de la dimensión escatológica de la existencia, una connotación infernal que, al mismo tiempo que lo protege de la voz del sacerdote que lo prepara para la primera comunión, lo ponen en contacto con la experiencia prohibida de la sexualidad. Paralelo a estos recuerdos vinculados a un sentimiento de culpa, Andrés compara su trayectoria vital, contenida y reprimida, con el estilo de vida de un grupo de jóvenes empresarios amantes del dinero y el poder, cuya conversación escucha en el Club de la Unión: “hablaban de política, de la bolsa, de negocios, eran serios y conscientes, sin dudar ni siquiera por un segundo que el futuro del país caería en sus manos” (105); y comentaban la situación de un tal Matías, “que habiendo arriesgado todo su dinero en un negocio fraudulento, había caído en manos de la justicia, dejando su nombre por el suelo y a su familia en la calle” (idem). “Sabiéndolos horrorosamente equivocados en sus valores” (106), paradójicamente, Andrés siente envidia hacia estos hombres capaces de arriesgarlo todo por dinero, ya que mientras ellos habían disfrutado, ganado y perdido, él había gastado toda su vida “*en aprender a distinguir cuáles eran las actitudes erradas*” (106; énfasis añadido).

En este pasaje Andrés impugna la forma de su subjetividad, lo que hemos llamado el sujeto gnoseológico, ya que “*de tanto podar y ordenar sus sensibilidades [Andrés] se halla incapacitado para darles curso natural*” (115; énfasis añadido). En este sentido, la novela sitúa a Andrés en el hiato abierto entre, por un lado, el conservadurismo de la antigua oligarquía chilena, en el ocaso de su esplendor, que, en otro tiempo, fundó su poder y riqueza sobre la base de la acumulación y el ahorro, sumado a un estricto código moral que les impedía realizar un uso ostentoso del dinero; y, por otra parte, los nuevos ricos que, en el contexto capitalista de descodificación generalizada de todos los flujos, conquistan un espacio hegemónico a través del gasto y la inversión, sin excluir el disfrute de los bienes materiales. Este cuestionamiento de Andrés al modo en que fue formado, a la vez que la decepción de su abuela por el estilo de vida que lleva, constituyen el signo de la decadencia oligárquica, que se presenta como un tejido fracturado y estéril, incapaz de generar una descendencia que le otorgue continuidad.

Para Andrés todo se reduce a la dificultad de sostener la mirada de sus progenitores, la mirada de su madre en la pequeña fotografía que porta junto a su billetera, la mirada de su padre en el inmenso retrato al óleo en el salón de la casa familiar, ambos señalándole con los ojos el límite de sus potencias, obligándolo a replegarse hasta el agujero negro de su subjetividad. “Tener una posición ante la vida, hacer algo, dejar un testimonio que significara un riesgo, amar alguna actividad, o alguna persona por último” (66): en esto consiste la estrategia de Andrés, quien, entre las palabras de su abuela y la mirada de los retratos, entre la espada y la pared, se ve a sí mismo en su lecho de muerte sin haber vivido ninguna experiencia humana que dejara una huella. En un movimiento contrario al de deshacer su rostro, al de conciliarse con la certeza de la muerte, al de su deseo profundo y legítimo a desaparecer, Andrés, guiado por las palabras de su abuela, eleva la conyugalización a la categoría de prueba trascendente de su existencia, y se aferra a la posibilidad de establecer un vínculo amoroso con Estela.

Sin embargo, el lazo social que integra las clases sociales y les permite a unos y a otros cohabitar la casa-nación, es roto por la empleada, quien permite que los hermanos ingresen en ella a robar mientras sirve señuelo para distraer a Andrés. El funesto desenlace que tienen estos eventos para cada uno de los personajes se inscribe en una larga tradición de la literatura chilena, que Franz (2001) identifica y sintetiza bajo la expresión de *la ética de la muralla enterrada*. Inspirándose en el descubrimiento arqueológico de una antigua muralla hallada en la ciudad de Santiago de Chile durante la excavación del tren subterráneo, Franz elabora una cartografía literaria que explora el modo en que la ficción narrativa tematiza la articulación de un clivaje o pliegue que divide la comunidad política y traza una frontera que resguarda la separación y distribución de la sociedad, entre gobernantes y gobernados, entre nobles y plebeyos. La ética de la muralla enterrada que, según Franz domina el Santiago imaginado por la narrativa chilena, castiga a quienes, como Andrés, Estela y Mario, traten de huir de su lugar asignado.

Con este estudio, Franz comprueba que la narrativa chilena testimonia el plegamiento mortificante que induce el sistema político sobre el cuerpo social, y que se proyecta sobre la organización de su espacio urbano, que distingue, para emplear los conceptos de Benjamín

Vicuña Mackenna³⁴, entre una *ciudad propia*, que emerge como un producto de la distribución racional de lo existente; y la *ciudad otra*, que condensa la enfermedad, el vicio y la violencia, propiciando que humanos y animales se mezclen y los cuerpos se disfracen, desfiguren y confundan. Desde la perspectiva de nuestro problema de investigación, el ensayo de Franz es de nuestro máximo interés, ya que este constata que las obras narrativas representan esta división recurriendo a la estructura ontológica de la subjetividad, esto es, como un compuesto psicofísico que jerarquiza las relaciones entre la conciencia o la cabeza y el cuerpo o el estómago. De este modo, mientras el centro de Santiago “representa nuestra razón amurallada, nuestro corazón defendido”, la Chimba, uno de los barrios periféricos más emblemáticos de la capital, “esconde nuestro vientre hambriento, nuestro sueño, también nuestra locura” (2001: 33). Al igual que *Coronación*, la novela *Este domingo* connota negativamente el acto de atravesar al otro lado, asociándolo con la pérdida del autogobierno y la ruptura del principio de individuación.

Tal como su nombre lo indica, esta última obra, que es la primera novela publicada por José Donoso, discurre en torno a una jornada dominical donde se fragua la destrucción de un clan familiar. A diferencia de *Coronación*, esta novela construye un núcleo organizador de la realidad asociado específicamente al día domingo, en cuanto centro de la semana con sus siete días, divino origen, medio invariable, imagen del motor inmóvil de Aristóteles y que coincide con el día de descanso que expresa la inmovilidad del centro (Cirlot, 2017). Pero también, este núcleo se encuentra vinculado con la actividad dominical de comer las empanadas de la empleada Violeta. Es precisamente en el contexto de este ritual dominical de comunión entre la oligarquía y la servidumbre, donde suceden los acontecimientos que interrumpirán este rito y destruirán el clan familiar. La novela, en este sentido, presenta la iteración de los hábitos dominicales, como la base que funda la subjetividad soberana.

Álvaro es un abogado jubilado que está convencido de que el cáncer está extendiéndose a través de su cuerpo. La narración vincula esta enfermedad con su proceso formativo y el alto dominio de sí que este consigue a través del mismo, ya que, tal como Andrés, Álvaro

³⁴ Al respecto se sugiere la lectura de los siguientes documentos, publicados por Mackenna durante su período como intendente de Santiago: *La transformación de Santiago: notas e indicaciones respetuosamente sometidas a la Ilustre Municipalidad al Supremo Gobierno y al Consejo Nacional* (1872) y *La Policía de seguridad en las grandes ciudades modernas. (Londres – París – Nueva York – Santiago)* (1875).

debe asumir tempranamente la responsabilidad de dar continuidad a su linaje, lo cual conlleva adscribirse a un estricto régimen de ejercitación cognitiva y espiritual que, combinando la medida de sus capacidades y sus sufrimientos, lo eleve por sobre la niñez y la *estultia*. Paralelo a la formación intelectual, mediada por la disciplina y el aislamiento, encontramos el imperativo del gobierno de la carne, que imprime en Álvaro un conjunto de prohibiciones orientadas a reglar el pensamiento y los usos posibles del cuerpo. “¿Cómo rechazar los malos pensamientos, el ansia de tocar y ser tocado entero y no tener más que estas dos manos insatisfactorias de niño que sale mal en matemáticas y quiere ser notario, pero tal vez no pueda?” (58), se pregunta Álvaro suscrito a una práctica de sí basada en la codificación de los actos mediante una hermenéutica de sus pensamientos, que le confieren la conciencia de una continuidad fundamental entre su capacidad de asimilar la lección escolar y la debilidad carnal que disipa su atención.

Sin embargo, para nuestra discusión resulta mucho más interesante el personaje de Josefina o Chepa, la esposa de Álvaro, quien es el único personaje de la novela que circula libremente a lo largo de los relatos del presente y el del futuro, cohabitando el mundo de los adultos y de los niños, de los ricos y de los pobres, por lo que, como Estela, ubicada en un *entre*, es la causa de los acontecimientos que alteran la cotidianidad de su familia. Chepa, con su capacidad de disfrazar la realidad, de modificar las cualidades y funciones fijas, de atravesar los lindes que delimitan las fronteras entre los territorios, aparece relacionada sutilmente con la brujería, lo demoníaco y lo animal. Si bien Álvaro ama a Josefina en la medida que esta constituye una confirmación de su posición soberana, esta se ubica en el polo opuesto al de su sensibilidad, siendo caracterizada por este como un animal: “Ella [Josefina] es una perra parida echada en un jergón, [mientras] los cachorros hambrientos pegados chupándole las tetas, descontenta si no siente bocas ávidas de ayuda, de consuelo, de cuidado, de compasión, pegadas a sus tetas” (30). Esta imagen, donde Josefina es una perra y, valga la redundancia, no un perro, nos sugiere que en el fondo de la narración hay un sistema simbólico binario que, por un lado, atribuye a lo masculino unos límites fijos y estables, que son, de hecho, los atributos que caracterizan a Álvaro, con su conocimiento técnico de las leyes, con su alto dominio de sí, con sus estrictas rutinas y dietas, mientras que a lo femenino lo volátil, lo infiel, lo inconsistente, lo transitorio y lo múltiple.

Josefina es el corazón del clan familiar, pero también esta opera como una bisagra entre el mundo de arriba y de abajo, a propósito del interés filantrópico que manifiesta hacia los pobres, y en el que se incuba el germen de la destrucción de su familia. Al asomarse a este mundo miseria, Josefina conoce a un presidiario llamado Maya, en quien vuelca su necesidad de afecto, completando, de este modo, un cuadrángulo amoroso, unas bodas contra natura, que ligarán fatalmente los destinos y los mundos de Álvaro y Josefina, por un lado, y de Violeta y Maya, por el otro. Asesorada legalmente por su esposo, Josefina gestiona un certificado de amnistía para Maya, con la finalidad de liberarlo del largo presidio en el que está confinado desde los dieciocho años. Sin embargo, sus esfuerzos por integrar a Maya en la sociedad serán infructuosos, ya que este se convierte en presa de sus propios instintos y, arrojándose al alcohol, las apuestas y las mujeres, perderá todo una y otra vez. En este contexto, intentando proteger a Maya de sus pulsiones autodestructivas, Chepa decide cruzar la *muralla enterrada*.

Su internación en este espacio, da pie a que el narrador aporte una descripción de la ciudad otra, donde esta queda representada como una corporalidad monstruosa, caótica y laberíntica que va extendiéndose y dominando la ciudad, y que la narración inscribe en el tropo del cáncer, la misma enfermedad que, por cierto, se desplaza por el cuerpo de Álvaro:

al otro lado crece y crece esa población, una red que recoge a la gente que la ciudad bota como *desperdicio*: un laberinto de adobes y piedras y escombros, de latas y tablas y calaminas hacinados de cualquier manera, sin orden, gente que llega con unas ramas y unos ladrillos y los junta con un poco de tierra, lo afirma con una piedra y unos clavos, y entonces, *otra célula más queda agregada a este cáncer que crece y crece* (169; énfasis añadido).

Sobre la base de una ecuación macro y micro-cósmica, la narración vincula la organización del cuerpo con la organización de la ciudad, el proceso de subjetivación individual y colectivo. Por un lado, esta atribuye a *la ética de la carne*, que impone una disociación entre el placer y el deseo, como la fuente desde la cual proviene el cáncer en Álvaro; y, por otro, connota *la ética de la muralla enterrada*, que disocia y fragmenta el espacio urbano, como la fuente que alimenta la ciudad otra, extendida como un apéndice canceroso acoplado al cuerpo de la urbe. La novela revela que la forma de estos plegamientos, inherentes o, por lo menos, ineludibles para el proceso de subjetivación individual y colectivo, constituye la fuente desde la que desprende la enfermedad y la pobreza respectivamente.

En este pasaje de la novela destaca la descripción de la pobreza, que evoca la pérdida generalizada del principio de individuación que posibilita la acción del juicio consciente,

claro y distinto: el paisaje de esta ciudad está constituido por chozas que “crecen hacinadas, unas como excrecencias de las otras” (170), como “alveolos irregulares” (174), desde donde emergen grupos de niños y mujeres harapientas que, para Chepa, carecen de identidad personal y constituyen una masa indiferenciada de cuerpos. Rodeada por estos niños la asalta

esa sensación que a veces tiene con los pobres de su población: *son voraces, quieren devorarla, sacarle pedazos de carne para alimentarse ellos*, y, a veces, en sueños, siente que tiene miles de tetas y todos los miles de habitantes de su población (...) *pegados a sus tetas chupándose las y de pronto ya no se las chupan más sino que se las muerden, primero como quien juega y siente placer y ella pide que muerdan suave siempre pero más, pero después se entusiasman y muerden más y más fuerte* y le sacan sangre y llora porque no puede soportar el dolor y grita, pero es maravilloso porque ellos se alimentan de su carne y con ella crecen y engordan y sanan y ella quiere dársela, no, *que no la maten*, lo único que les pide es que le dejen una minúscula llamita de vida para poder darse cuenta de que ella está alimentándolos (177-178; énfasis añadido)

Chepa interrumpe la jornada dominical, el centro en torno al cual se articula la experiencia subjetiva de Álvaro, al incursionar en estos espacios otros, cuya imagen caótica y abyecta, laberíntica y monstruosa, en la cual los cuerpos y los espacios se confunden y desbordan, activa en ella el terror ancestral a ser incorporada, la tensión paranoica entre comer y ser comido (Jauregui, 2008). En efecto, Josefina ve a los niños que la rodean para tocar su atuendo como monstruos, caníbales o demonios “que quieren descuartizarme y devorarme” (180). Pero también en este delirio se ve a sí misma convertida en un animal, específicamente, en una perra cuya carne sirve de alimento a una multiplicidad de cachorros hambrientos. El relato principal culmina con la imagen de Josefina, rodeada de niños pobres, hundiéndose y mezclándose en el barro podrido de la población, metáfora del sin fondo diferencial que se sustrae a la acción del lenguaje y los fundamentos.

Este pasaje condensa un conjunto de elementos propios de lo que Carlos Jauregui (2008) ha denominado como *fantasías paranoicas*, que han sido decisivas en la configuración de los imaginarios culturales hegemónicos, los relatos nacionalistas y el impulso de los aparatos represivos en el nuevo mundo. Estos discursos presentan una tendencia a proyectar en el otro los impulsos de la mismidad, emergiendo, por tanto, como un efecto de la tensión paranoica entre comer y ser comido, esto es, el deseo de incorporar y de ser incorporado, ya que “no puede desearse impunemente la alteridad sin sentir el recíproco pavor de ser objeto del deseo del otro” (Jauregui, 2008: 73). De modo paralelo a los eventos expuestos, esta novela presenta otro relato, enunciado por un nieto de Álvaro y Chepa, cuya memoria formativa aporta un conjunto de imágenes que explican el imaginario

oligárquico. La relevancia de este relato paralelo ha sido destacada Rojo (2011), quien lo describe como una novela de formación que nos introduce en el mundo de los niños, para quienes la casona de los abuelos no solo constituyó un espacio de seguridad y libertad, sino que también un enclave desde donde recrear y comprender la realidad exterior a través del juego y la imaginación.

La abuela Josefina, metamorfoseada en su alter ego Mariola Roncafort, preside el juego donde sus nietos internalizan lúdicamente los códigos del imaginario oligárquico. En estos juegos de “idealizaciones” los primos se distribuyen en los medallones de la “alfombra de Bruselas” (93), cada uno de los cuales representa un heterogéneo conjunto de grupos y estratos sociales, portadores de determinados atributos innatos y en pugna por la soberanía. El orden revelado del cosmos es transmitido a los niños mediante el juego, el cual les señala una *línea de segmentación dura*, un territorio de fronteras bien definidas que habrán de recorrer como privilegiados; al mismo tiempo que los hace partícipes de una comunidad política, concientizándolos acerca de la experiencia de *la partición de la comunidad* misma (Nancy, 2001). En primer lugar, detentando los medallones ubicados en posiciones antinómicas, estaban los *ueks*, “gente tan increíblemente bella y dotada, tan rica y atrevida, que los demás seres solo podían amarlos, admirarlos, bañarse en su luz” (96); y los *cuecos*, “*cuyo mundo geográfico ocupaba el medallón directamente opuesto al de la Mariola en nuestra alfombra*: era gente fea y modesta, de piernas gordas y cortas, generalmente crespos, y siempre insoportablemente tiernos. Pero bajo ese exterior almibarado e idiota, los cuecos podían ser, y a veces eran, perversos e intrigantes” (96; énfasis añadido).

Estos pueblos, según explica el narrador del futuro, “cambiaban, se destruían los unos a los otros, se conquistaban, se exterminaban” (197), por lo que la alfombra, constituyendo una imagen alegórica del lazo social conflictuado, sirve de soporte de la universal explicación del orden revelado que determina los límites, posiciones y atributos inherentes de cada grupo social en el orden cósmico, pero también social, político y económico. Desde el punto de vista de la alfombra, en cuanto soberana explicación del orden revelado, esta novela discurre en torno a la consumación del triunfo de los cuecos, representados por el lumpen de niños vagos y el delincuente Maya, en tanto que portadores de lo que Benjamin (2019) llamaba el *carácter destructivo*, o bien, en torno a la experiencia oligárquica de la profanación de los límites del orden revelado. En esto ha reparado Rojo (2011), quien plantea que la imagen

final de la novela, consistente en la casa deshabitada de la familia Vives siendo invadida por un lumpen de niños vagos, que se mezclan en el suelo con sus perros sarnosos “forman[do] un solo animal extraño” (154), los mismos que, por lo demás, encuentra Josefina cuando desciende hasta los infiernos laberínticos del callamperío, nos remite a un escenario político donde los *ueks* han sido finalmente derrotados por los *cuecos*, donde los *ueks* se han apoderado de la casa-nación.

II

Rojo (2011) identifica en *Este domingo*, publicada siete años antes del golpe militar, la expresión del terror de la oligarquía a que el proyecto civilizatorio de la construcción de la morada nacional, que había triunfado hacía más de cien años pacificando las hordas bárbaras a sangre y fuego, en los años 60` del siglo XX caiga en manos enemigas. La crítica literaria leyó estas novelas de José Donoso como representaciones del desmoronamiento y la degradación del orden social burgués³⁵, y, en esta línea, Rojo destaca el modo en que estas recrean la ruptura del pacto social integrador de los diversos estratos de la sociedad chilena: “El mundo de José Donoso, [y, podríamos agregar, la sociedad chilena de la década de los 60’ y 70’] es, en realidad un mundo degradado porque es un mundo que fracasó con respecto a un ideal de convivencia entre los seres humanos” (Rojo, 2011: 148). El golpe cívico-militar, que supuso la destrucción del ideal de la comunidad política, según Timmermann (2019), fue interpretado por la elite oligárquica como un mal pasajero y necesario para posibilitar un tránsito hacia un contexto de seguridad donde la continuidad de sus privilegios estuviera garantizada, obteniendo su legitimidad al nivel de la opinión pública mediante la producción mediático-discursiva de un enemigo interno.

Timmermann (2019) destaca cómo, de acuerdo a una lógica de psicología de guerra que busca sincronizar las emociones de la población, los medios de comunicación, apelando al miedo y la inseguridad, construyeron un discurso de enfrentamiento entre dos polos: un polo negativo constituido por el gobierno de la UP y sus partidarios, sobre el cual gira la producción de una falsa sensación de inseguridad, y un polo positivo constituido por los

³⁵ Ver Cornejo Polar, Antonio, et. al (1975), *La destrucción de un mundo*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro y Hernán, Vidal (1972), *José Donoso: surrealismo y rebelión de los instintos*, Girona, Aubi.

dispensadores del miedo y la inseguridad, a saber, el régimen y sus instituciones, según el propósito de invertir la culpa de lo sucedido responsabilizando de la violencia a las víctimas de la misma. De este modo, el régimen se habría propuesto acercar el terror, no solo a la cotidianidad de la vivencia de los ciudadanos, sino que también a los cuerpos y a las mentes para ganar la guerra en contra del marxismo en el hogar, en el territorio, en el futuro y en la conciencia. En este sentido, la dinámica histórica de este proceso, según es descrita por Timmerman, al incluir la corporalidad en el centro de los mecanismos poder, devela la centralidad de la biopolítica como política de los afectos.

Desde la perspectiva de los antecedentes teóricos que fundamentan este trabajo, es preciso considerar el golpe cívico-militar como una operación de subjetivación colectiva que, mediante la violencia que se ejerce desde y hacia el propio cuerpo social, para domeñarlo y suprimir los excesos subversivos que lo corrompen desde adentro, aspira a desactivar el potencial político de la comunidad organizada en torno a los presupuestos filosóficos marxistas. La problematización del vínculo entre el capital y la fuerza de trabajo desarrollado por el gobierno de la UP, fue asimilado por la oligarquía como una pugna en torno a la continuidad o profanación del límite que diferencia, en el cuerpo social, al mundo oligárquico, en cuanto clase gobernante, y el mundo plebeyo, en cuanto clase gobernada; pero también, como destaca Rojo (2011), el límite sobre el que se funda el Estado nación, a saber, la civilización y la barbarie. Esta discusión evidencia la continuidad del ideograma del pastor de hombres, del que se desprende una concepción de la subjetividad individual y colectiva, como un compuesto psicofísico; donde la elite oligárquica y militar, identificándose con la defensa de la civilización occidental y el alma de la chilenidad (*bíos*), se arroga el derecho soberano del exterminio del enemigo político enquistado en el propio cuerpo social que afirman proteger, identificados con la desmesura patológica y anárquica del bárbaro o el estulto (*zoé*). Esto sin contar la filiación cristiana del régimen y la escenificación mesiánica del poder militar por casi dos décadas: Pinochet, el voluntarioso pastor del pueblo chileno, conminando a sus ovejas descarriadas a efectuar los sacrificios indispensables para la reconstrucción del Estado nación.

La clase política integrante de la Concertación de Partidos por la Democracia, a cargo de la *transición a la democracia*, al dar continuidad al proyecto económico y político del régimen, se presenta como su verdadera heredera, poniendo de relieve que, como señala

Benjamin, “los que en cada momento mandan son los herederos de los que alguna vez triunfaron” (Cit. en Mate, 2008: 164). Las más notables lecturas de la transición son las que ofrecen Tomás Moulian en *Chile actual: Anatomía de un mito* (1997) y Nelly Richard en *Residuos y metáforas* (2001). Estos coinciden en interpretar la transición a la democracia y la condición posdictatorial como una negación de la memoria. Mientras Moulian (1997) señala que el consenso es “la etapa superior del olvido” (Moulian, 1997: 37) y describe el *blanqueamiento de la memoria*: “Chile caminando a grandes trancos hacia su blanqueo, hacia su olvido, hacia la represión de sus recuerdos y de sus pasiones. Hacia el ideal de la desmemoria de sus élites. ¡Que los fantasmas de lo vivido no retornen más, nunca más!” (Moulian, 1997: 341); por su parte, Richard (2001) habla de “las técnicas del olvido” (2001: 25) y destaca la incapacidad de la transición y de sus lenguajes oficiales de asimilar y narrar el horror y la injusticia, ni menos de restañarla: “el consenso político es capaz de ‘referirse’ a la memoria (de evocarla como tema, de procesarla como información), pero no de practicarla ni tampoco de expresar sus tormentos” (Richard, 2001: 30).

En estos textos se percibe con claridad la urgencia de subrayar la diferencia entre la memoria y la mercancía de cara al horror irrepresentable, en cuanto que uno de los pilares de la transición democrática sería la mercancía y la espectacularidad publicitaria. Tras la asimilación de la memoria y la mercancía, como destaca Lazzarato (2018), subyace el propósito de bloquear la relación entre actualidad y virtualidad que posibilita la memoria, en cuanto fuente creadora y reproductora de conocimientos nuevos que contribuyen a abrir la realidad, desjerarquizando y desorganizando las relaciones de poder que posibilitan el consenso normativo. Mientras el mercado global, como destaca Avelar (2011), tiende a hacer *tabula rasa* porque este opera de acuerdo con una lógica sustitutiva que exige que lo nuevo reemplace a lo viejo; la memoria social, según Lazzarato (2018), opera mediante una adición recíproca anti-económica, es decir, por encuentro, simpatía y cooperación de flujos cerebrales de creencias y deseos, que van a contrapelo de la teoría del valor y las leyes de la utilidad y la escasez de la economía política clásica, las cuales invisten al individuo soberano y cerrado sobre sí mismo como el principio y fin de todas las cosas.

Según Richard (2001), la transición habría hecho converger las miradas en una actualidad sin lazos históricos que excitaran la memoria, según la voluntad de apaciguar la conflictividad en provecho del lenguaje transparente y las comunicaciones directas. De este

modo, la transición, que marca el fin de “los tiempos doctrinarios” (Richard, 2001: 38), nos ofrece una cultura centrada en las “pequeñas satisfacciones neoindividualistas de lo personal y lo cotidiano, de lo subjetivo, como tácticas parciales de retraimiento y distraimientos que traen la ilusión de autonomía” (Richard, 2001: 36). En este escenario en apariencia posideológico, al mismo ritmo que mutan los servicios y las mercancías, proliferan un conjunto de “conversiones oportunistas” (2001: 39), por parte de antiguos partidarios de uno u otro sector³⁶. Esto es lo que Moulian (1997), a propósito del consenso, denomina como *transición transformista*, según el cual “el Chile actual es la culminación exitosa del transformismo” (1997: 144), esto es, el conjunto de “las operaciones que en el Chile Actual se realizan para asegurar la reproducción de la ‘infraestructura’ creada durante la dictadura, despojada de las molestas formas, de las brutales y de las desnudas ‘superestructuras’ de entonces (Moulian, 1997: 145).

En correspondencia con el planteamiento según el cual es posible sostener una equivalencia entre memoria y justicia, ya que sin memoria de las injusticias no se puede hablar de justicia ni puede haber justicia (Mate, 2008), Richard plantea que la experiencia límite del exterminio nos confronta tanto con la desarticulación del sentido, como con un “*dilema de la lengua*” (2001: 47), esto es, la imperiosa necesidad de inventar un lenguaje y unas narraciones donde la memoria de la violencia pueda alojarse. Al respecto, Richard se pregunta:

¿Cómo manifestar el *valor* de la experiencia (es decir, la materia vivida de lo singular y de lo contingente, de lo testimoniable) si las líneas de fuerza del consenso y del mercado estandarizaron las subjetividades y tecnologizaron las hablas, volviendo su expresión monocorde para que le cueste cada vez más a lo irreductiblemente singular del acontecimiento personal dislocar la información pasiva de la serie? (Richard, 2001: 45).

Con esta pregunta, Richard (2001) denuncia que la transición se fundamenta en lo que hemos denominado *efecto neobarroco*, el cual procedería uniformizando el malestar de la población, a la vez que haciendo proliferar los lenguajes desfondados del realismo denotativo, la

³⁶ Respecto de estas conversiones oportunistas, es de destacar el estudio de Lazzara (2014), quien analiza las narraciones autobiográficas de un conjunto de figuras públicas de la elite chilena (Max Marambio, Eugenio Tironi, Marco Enríquez-Ominami) quienes, situados entre dos épocas, a saber, la dictadura y la transición, justifican su transformación política en provecho de la revolucionaria modernización neoliberal llevada a cabo por la Concertación. Así Lazzara recurre a la propuesta de Beverly acerca del paradigma de la desilusión, quien identifica la tendencia de ciertos relatos actuales de exmilitantes de izquierda, a formular narrativas autobiográficas semejantes a las novelas de aprendizaje, donde, desmarcándose del romanticismo de la adolescencia, enuncian un discurso desde la perspectiva de una supuesta madurez biográfica que exalta la normalización del sujeto en el marco del régimen neoliberal.

explicitud referencial y la publicidad, cuya influencia redunda en la des-narración de la memoria y la neutralización de la imaginación crítica de acuerdo con la necesidad de disciplinar los antagonismos y las confrontaciones. En este escenario, la lengua y las subjetividades se encontrarían capturadas por los medios de comunicación que, al servicio del consenso y el mercado, exponen una actividad febril, pero hecha de simulaciones que disfrazan la carencia de reflexividad, y en la cual los testimonios emerger como relatos desvitalizados e impotentes, incapaces de interpelar el pasado. Esto es lo que Rojo (2016), recurriendo a Bourdieu y a su análisis de la televisión como un instrumento de perpetuación del orden simbólico, denomina *ocultar mostrando*, donde los medios operan como poderosos distractores que posibilitan el ejercicio del poder sin contrapeso.

Este dilema del lenguaje, y la posición que en este adoptan los testigos, ha sido objeto de importantes reflexiones y debates. Basándose en la lectura que hace Agamben del caso de Primo Levi, Antonia Torres (2019) reconstruye las principales dificultades que comporta la enunciación testimonial de la violencia dictatorial. En primer lugar, la representación del horror está implicada con la ausencia efectiva de testigos que manifiesten la voluntad de testimoniar, ya que, usualmente, se carece del testimonio de quienes habrían experimentado de modo más intenso el horror. En segundo lugar, la experiencia de la deshumanización que suprime toda subjetividad, evidencia que los sobrevivientes, aptos para testimoniar, se encuentran limitados para representar la intensidad del horror experimentado por aquellos que Agamben denomina como *testigos integrales* o *los verdaderos testigos*, “en nombre de quienes los sobrevivientes testimonian de manera incompleta” (Torres, 2019: 63). Desde esta perspectiva, el testimonio de los sobrevivientes siempre se encuentra incompleto porque este “vale en lo esencial por lo que falta en él; contiene en su centro mismo algo que es intestimoniabile, que destruye la autoridad de los sobrevivientes” (Agamben, 2009 Cit. en Torres, 2019: 63). Esto lleva a Torres a concluir que la narración, al informar y elaborar el trauma, se enfrenta con una aporía, con una dificultad lógica insuperable: “si bien [el sobreviviente] se arroga la tarea de narrar lo sucedido en nombre de un testigo ausente, lo hace además en el lugar de un testimonio que falta” (2019: 64) o bien, “quien asume la carga de testimoniar por ellos sabe que tiene que dar testimonio de la imposibilidad de testimoniar” (Agamben, 2009, en Torres, 2019: 64).

Según Richard (2001), este dilema del lenguaje, es decir, la necesidad de articular una lengua capaz de nombrar el horror y atizar el pensamiento crítico desactivado por el imperativo de la moderación transicional, tendría dos respuestas fundamentales en Chile. Por un lado, estaría el discurso científico de las ciencias sociales y, en específico, de la sociología, que, mediante la eficacia metodológica de una racionalidad técnica recolectora y ordenadora de datos, trabajaría en favor del consenso: “el saber de las ciencias sociales ordenó los síntomas de la crisis mediante una lengua reconstituyente de procesos y sujetos: un lenguaje, por lo tanto, incompatible -en su voluntad de recomposición normativa- con lo roto, lo disgregado, lo escindido de subjetividades sociales y culturales en trance de pertenencia e identidad” (Richard, 2001: 49). A esto apunta, precisamente, la pregunta de Moulian: “¿Cómo describir esos infiernos, transmitiendo emociones que permitan la ‘comprensión’, con el lenguaje circunspecto, congelado, grave, falsamente objetivo de las ‘ciencias humanas’? (1997:7). En esta pregunta se destaca la incapacidad del lenguaje técnico de las ciencias sociales de construir discursos que sirvan como canales de sensibilización, es decir, de decodificación de la intensidad del horror, que posibiliten la solidaridad hacia las víctimas. El término *comprensión* en esta pregunta es susceptible de ser reemplazado por el concepto *devenir*, ya que lo que está en juego en el dilema del lenguaje es abrir la posibilidad de que el pueblo re-fundado por el régimen sea capaz de hacer *causa común* con las víctimas del terrorismo de Estado.

Por otro lado, estaría la “textualidad poética” (Richard, 2001: 48) que explora estéticamente la conflictividad de la memoria de la dictadura. En este conjunto encontramos dos movimientos artístico-literarios: por un lado, estaría lo que Richard bautizó como la *Escena de Avanzada*, que integra textos literarios, fotografía y acciones de arte o performances y, por otro, lo que Grínor Rojo (2016) ha denominado como el *ciclo sistemático de las novelas de dictadura y posdictadura chilena*. En la línea de la hipótesis sostenida por Mario Lillo (2009), según el cual, en lugar de haber *una* novela total de la dictadura, habría “múltiples novelas que —en el espíritu de la posmodernidad— dan cuenta de temas, sujetos, espacios, tiempos o destinos de modo parcial, fragmentario, atomizado, desperfilado” (2009: 43); Grínor Rojo (2016) identifica, dentro este ciclo aún activo, 179 novelas publicadas desde 1973 hasta el año 2016, vinculadas temáticamente al paisaje histórico-social del Chile determinado por los cambios acaecidos desde el gobierno de la UP. La amplitud de este ciclo,

que aún no se cierra e integra a los escritores y obras que constituyen el objeto de estudio de esta investigación, exige efectuar una segmentación del mismo.

Si bien Rojo (2016) manifiesta en algunas de sus intervenciones públicas una indisimulada nostalgia por los grandes novelistas del siglo XX; este destaca la relevancia de este ciclo, no solo por su trascendencia sin parangón en la historia de la literatura nacional, sino porque además estas obras conformarían un *sistema*, en el sentido de que ellas constituyen un todo compuesto por elementos heterogéneos y múltiples que, vistos en conjunto, se potencian los unos con los otros y por eso este ciclo es más que la sola suma de un conjunto de novelas. Por otro lado, este ciclo se caracterizaría por hacer uso de una *estética realista* en el sentido de que, con independencia del tipo de realismo que les podamos adjudicar y el grado de mimesis efectiva que alcancen, estas obras se vinculan estéticamente con los acontecimientos reales acaecidos en el contexto de dictadura y posdictadura chilena. Adelantándose a la potencial controversia que esta última aseveración podría generar, Rojo (2016) recupera los argumentos de Carlos Cerda en su estudio de la novela *Casa de campo*, a partir de los cuales sostiene la necesidad de disociar la mimesis, categoría semántica, de la verosimilitud, categoría estética, en cuanto que las construcciones literarias miméticas deben ser verosímiles y las construcciones literarias verosímiles no tienen por qué ser necesariamente miméticas, toda vez que estas puedan infundir en el lector el ánimo de creer y confiar en la representación que se le presenta en el lugar de lo real, aun cuando esta no se apegue estrictamente a lo que pasó.

Por el contrario, convencida de que solo la memoria del horror puede *hacer fugar* el consenso normativo, Richard (2001) sostiene la tesis de que, tras la violencia dictatorial, el horizonte hacia el cual se moviliza el arte y la literatura es la formulación de una *poética de la memoria*, en cuanto que esta sería la única capaz de acoger aquello que el neoliberalismo y la racionalización del conocimiento no puede integrar en sus esquemas epistemológicos, a saber, la basura, los desperdicios, los residuos, lo roto, todo lo que el mercado crea como desecho que señala el pasado. Sin embargo, el modo en que se comporta este ciclo literario evidencia que, como señala Lillo (2013), la novela “relata lo que se le viene en gana” (2013: 20), y excediendo con creces esta línea de fuerza planteada por Richard, sería posible reconocer en esta tres tendencias generales: (1) las novelas que postulan la necesidad de comprometerse con la memoria y la verdad de las víctimas, los derrotados y humillados por

la dictadura; (2) una novela que se hace cargo de lo sucedido de modo tangencial, ya sea porque las condiciones políticas no estaban dadas, o bien porque los escritores apelan a su libertad artística sin dejarse presionar por otros actores del campo cultural; y (3) las novelas que ignoran o parecen ignorar deliberadamente la situación o el contexto en que se vivió por aquel entonces.

Según comprueba Lillo (2013), la tendencia estadísticamente mayoritaria de este ciclo literario corresponde al de las novelas que integran el segundo grupo, el cual efectuaría un ejercicio de la memoria menos radical que el planteado por Richard; y la publicación de estas obras tiende a concentrarse en el período de la transición democrática temprana, a saber, entre 1989 y 1995, en contraste con el período inmediatamente posterior a 1973, donde son relativamente escasas las novelas publicadas que se hacen cargo directamente esta problemática. Asimismo, en otro estudio, Lillo (2009) señala que mientras entre 1973 y 1989 la novela estaba confrontada por la bipolaridad conflictiva y excluyente entre dictadura y democracia, la novelística posterior a los años 90', también llamada *nueva novela chilena*, experimenta una complejización en las voces enunciantes y temáticas abordadas, gracias al cambio del régimen político, el cual posibilita una ampliación de las necesidades y posibilidades de la novela. En consonancia con estos planteamientos, es de destacar la periodización de la sensibilidad en la novelística chilena planteada por Rojo (2016) en este mismo período: (1) en los 70', es decir, en el tiempo del golpe, se produce una novela de urgencia, cuyo denominador común sería la ira; (2) en la década del 80' llegaría a su apogeo lo que, siguiendo a Lukács, Rojo denomina como *romanticismo de la decepción*, donde los escritores no tienen más remedio que resistir o meditar sobre la ineluctabilidad del poder; y (3) en los 90' las novelas oscilarían entre la continuidad de la decepción y el júbilo desbordante por la fiesta democrática de la transición.

En lo que respecta a los ejes más relevantes que atraviesan este período del ciclo, los críticos coinciden con matices en reconocer la predominancia del recurso retórico de la alegoría y una posición de enunciación que, dependiendo de los antecedentes teóricos de los exégetas, podemos dividir en tres: desde *el duelo y la derrota*, si tomamos la línea de investigación de Richard (2001), Avelar (2011) y Willem (2016), desde *la decepción y la orfandad*, si tomamos la línea que siguen Rojo (2016) y Cánovas (1997), y desde *el*

estoicismo, el escepticismo y el epicureísmo de Álvarez (2012), aspectos sobre los cuales quisiera detenerme a continuación.

En la línea de la tesis de Richard, encontramos el ya célebre ensayo de Avelar titulado *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo* (2011), donde este relaciona explícitamente el temple del duelo con la alegoría y la decadencia del arte de narrar. En primer lugar, Avelar sostiene que el *boom latinoamericano* en la década del 60' y 70' ya evidenciaría la cumbre de la decadencia de la narración. El boom, adscribiéndose al canon de las obras maestras de la cultura occidental, puede definirse según el propósito de *suturar la disyunción entre la identidad latinoamericana y la modernidad* en cuanto que *ficciones retrospectivas de la esfera pre-moderna*³⁷. Esto es lo que se conoce, según destaca Lillo (2013), como *novela total*, cuyo objetivo, de acuerdo a la definición de Vargas Llosa, es la suplantación de Dios y la formulación de un realismo total. Los novelistas del boom querían

dar cuenta exhaustiva[mente] de la enorme complejidad social, política, racial, cultural, etc., del subcontinente (...) [En suma,] reunir y resumir la múltiple y variopinta realidad latinoamericana encapsulada en un texto centrípeto y centrífugo a la vez. Centrípeto, por su capacidad de convocar las realidades narradas; centrífugo, por los signos que emitía en todas direcciones, abarcando los mundos que procuraba encarnar [, para lo cual requirió] de un narrador flaubertiano, sacerdote y aguafiestas (Lillo, 2013: 16-17)

Sin embargo, según Avelar (2011), las novelas del boom ya evidenciarían una desvitalización de la literatura: por un lado, estas novelas incorporan la literatura latinoamericana al canon occidental, pero mediante una construcción retrospectiva e imaginaria de una identidad perdida pre-moderna siempre supeditada a la modernidad, y, por otro, este fenómeno editorial emerge cuando la literatura ya no puede ser instrumentalizada por los Estados nación para el control social y los procesos de subjetivación colectivos.

Mientras en el siglo XIX las elites ilustradas, liberales y humanistas latinoamericanas emplearon el código escrito y la literatura para la construcción de lo nacional y como soporte privilegiado del arte de la repetición; en la segunda mitad del siglo XX, estos valores

³⁷ Avelar (2011) prodiga numerosos ejemplos que evidencian la posibilidad de definir el Boom como ficción retrospectiva de la esfera pre-moderna de la nación mediante técnicas modernas de narración: “‘el lado de acá’ y el irónicamente nombrado Traveler, ‘él que nunca se había movido de la Argentina’ en *Rayuela* de Cortázar, las comunidades indígenas destruidas por la llegada de Fushía en *La casa verde* de Vargas Llosa, el mundo idílico de la selva venezolana en *Los pasos perdidos* de Carpentier, el Macondo edénico previo a la compañía bananera en *Cien años de soledad* de García Márquez” (2011: 50-51). Sin embargo, me parece que en lo que respecta a esta aseveración, Avelar peca de una mirada totalizadora, en cuanto que su descripción del proyecto literario del Boom como reconciliación de la modernización y la identidad latinoamericana, está muy lejos del proyecto escritural de José Donoso, quien, por el contrario, no hace más que escribir en torno a la imposibilidad de suturar esta herida.

humanistas son desplazados en provecho de las teleologías modernizadoras de las teorías económicas, el mercado y la tecnocracia que provocan la pérdida del aura de la literatura, o bien, la pérdida “de la productividad disciplinadora de la literatura” (Avelar, 2011: 46), que es lo que hemos descrito al principio de este apartado. La catástrofe del advenimiento de las dictaduras en el Cono Sur, para Avelar demostraría la imposibilidad fáctica del ideal que subyacía al proyecto literario del boom, ya que el proceso modernizador a ultranza que los militares llevaron a cabo vació este ideal de todo contenido progresista y libertario. En definitiva, el boom termina con el derrocamiento del gobierno de la UP en Chile, “porque la vocación histórica del boom, es decir, la tensa reconciliación entre modernización e identidad, pasó a ser irrealizable” (Avelar, 2011: 51). Refutando la tesis de Rojo, que considera la alegoría como un recurso retórico empleado por los novelistas para escapar de la censura y la persecución política, Avelar plantea que “el duelo es la madre de la alegoría” (Avelar, 2011: 18) y que “la alegoría es la faz estética de la derrota política” (2011: 99).

Para comprender estos planteamientos, cabe recuperar, según sugiere Richard (2001), la hipótesis de Moreiras (1993), quien sostiene que el pensamiento en la posdictadura se ejerce desde un temple melancólico y una situación de duelo debido a la “pérdida de sentido de la historia, de [la] ‘capacidad para elaborar un horizonte de sentido’ [donde] lo [que] está en juego es la recuperación y despliegue del sentido de las reivindicaciones concretas como su propio triunfo” (Moreiras, 1993: 28). Según Moreiras (1993) la condición del duelo no solo se debe a la depuración social que efectuaron los regímenes autoritarios según la Doctrina de la Seguridad Nacional, sino que a la pérdida de toda utopía revolucionaria o idea emancipatoria y el consiguiente abrazo resignado a la miseria cotidiana. Richard (2001) y Avelar (2011) relacionan esta circunstancia de duelo y melancolía con la primacía de lo alegórico en el panorama literario de posdictadura, ya que este sería el recurso estético paradigmático para expresar la desesperanza y juntar “las ruinas del sentido” (2001: 48), según “el desafío de convertir lo *desunificado*, lo *inconexo* y lo *vagabundo* de los restos en una ‘poética de la memoria’” (Richard, 2001: 79).

Para Avelar (2011), la catástrofe dictatorial no puede narrarse desde la perspectiva del testimonio, ya que este, centrado en la verdad factual y la invitación a la solidaridad, es ciego a la estructura retórica que lo hace posible y a la verdad de la derrota latinoamericana. Si bien la derrota es el problema principal abordado por la investigación de Avelar, no

encontramos en su libro una explicación tan clara de esta como la que nos ofrece Sergio Rojas: “La derrota consiste en que de pronto la biografía del individuo fue penetrada por la magnitud inédita e irrepresentable de acontecimientos con estatura histórica” (Rojas, 2015: 252). La magnitud del duelo y la derrota impiden que este dilema del lenguaje pueda expresarse en los términos de una experiencia personal, atribuible a una conciencia o a un sujeto, ya que esta exigiría “un gesto de desobjetivación, un escape de la prisión del nombre propio que enviaría el duelo a un más allá de cualquier egología, hacia el reino de la memoria colectiva” (Avelar, 2011: 168).

Esta circunstancia se encontraría cifrada en el hecho de que esta forma del duelo y la derrota solo pueden expresarse alegóricamente, ya que solo esta, al emerger del divorcio entre la representación y la experiencia, es capaz de despersonalizar el duelo para trasladar la memoria subjetiva a la memoria colectiva, porque solo esta, al suspender la verisimilitud y deshacer todos los principios trascendentales, puede hacer emerger la derrota en su inmanencia, como una experiencia irreductible. A diferencia de la narrativa del boom, donde lo insólito tiene lugar en lo miméticamente creíble, en la alegoría la verosimilitud es puesta en suspenso para hacer que el lector caiga directamente en la inmanencia de la monstruosidad que la narración toma a su cargo: en la alegoría no hay una irrupción de lo inesperado, ya que esta “tiene lugar cuando lo siniestro y lo insólito, el elemento *unheimlich* identificado modernamente con [el realismo] mágico, se ha vuelto, él mismo, *heimlich*: familiar, previsible, en efecto inevitable” (2011: 93).

Mientras Avelar ofrece una mirada panorámica acerca de la alegoría en la literatura latinoamericana de posdictadura, Rojo (2016) aterriza este problema en el ciclo literario de las novelas de dictadura y posdictadura chilena, pero con el propósito de recuperar el sentido de esta estrategia retórica en *la lección de los clásicos*. A lo largo del primer volumen de su estudio, Rojo se inclina por desmarcarse forzosamente de lo que califica, en relación con las tesis de Avelar y Richard, como los clichés de *resonancias neocoloniales* de la *moda postmoderna metropolitana* y las lecturas que acuden a nociones como el *duelo* psicoanalítico o la *derrota* benjaminiana. Sin embargo, auscultando con detención sus argumentos, el estudio de Rojo no dista demasiado del diagnóstico de Avelar y Richard, quienes, desde estos paraguas teóricos “neocoloniales”, fraguan sugerentes lecturas y explicaciones acerca del modo en que reacciona la literatura y el arte cuando es confrontada

al horror de la violencia. Solo en lo tocante a la alegoría las diferencias entre estos pensadores es significativa: a diferencia de Avelar, para Rojo (2016) la relevancia de esta estrategia retórica en este ciclo literario responde menos a la necesidad de enunciar la verdad del duelo y la derrota posdictatorial, que a la dificultad lisa y llana de nombrar, *en sus propios términos*, la violencia de aquellos años, en cuanto que la violencia y la censura habrían tornado aconsejable la adopción de un lenguaje elusivo, inherente al recurso de la alegoría.

Así, en lugar del duelo o la derrota, Rojo (2016) recupera la noción *romanticismo de la decepción*, acuñada Lukács, para designar la sensibilidad desesperanzada y escéptica que atraviesa transversalmente este ciclo, pero especialmente las novelas publicadas en los años 80', es decir, coetáneas al período en que el régimen se blanquea y legitima, porque la evidencia de la historia demostraría que esta sensibilidad emerge y prolifera cada vez que, tras toda tentativa emancipatoria, el capitalismo se rearticula y reinventa. Asimismo, la presencia transversal de la alegoría en la historia de la literatura chilena, y en específico, el tropo/topos que proyecta en la imagen literaria de la casa o el hogar el proyecto de constituir el Estado nación (cuya tradición es posible rastrear hasta *Don Guillermo* (1860) de José Victorino Lastarria y, por cierto, hasta *Casa Grande* (1908) de Luis Orrego Luco), demostraría que no es nada extraño o singular que la alegoría desempeñe una importante función artística en el marco de este ciclo literario. Así, Rojo (2016) se inclina por valorar este recurso retórico, no como el efecto colateral de la necesidad de expresar la derrota, la ruina o el duelo, sino que como un instrumento de extraordinario poder cognoscitivo para plantear una estimación crítica de la problemática social y política chilena, en cuanto que esta nos provee de un tipo de conocimiento tan o más revelador que la reproducción desnuda de los hechos.

Respecto de la transversalidad de la alegoría del espacio doméstico en la literatura chilena referida por Rojo, es interesante el estudio de Bieke Willem (2016), quien toma como punto de referencia para el estudio de la narrativa chilena de posdictadura precisamente el espacio narrativo y/o imagen alegórica de la casa o el hogar. Partiendo del presupuesto de que el espacio narrativo que configura la novela no es nunca neutro o inocente, sino que está cargado de las significaciones que el autor necesita transmitir, Willem señala que en la novela de posdictadura es posible apreciar cómo son remecidos por la violencia dictatorial y la posterior transición neoliberal los significados tradicionales del espacio público y privado,

así como de la casa y de la calle, operando como un enclave desde el cual enunciar la violencia y la desesperación. Willem comienza recuperando los argumentos de Rafael Gumucio, en su artículo *Literatura chilena: empleada puertas adentro*, donde este define la literatura chilena desde la perspectiva de un aferramiento al espacio privado y la recurrencia de la imagen alegórica de la casa, como espacio interior de refugio y protección. Sin embargo, la casa en la novela posdictatorial de los años 90' parece haber fracasado en esta tarea: el estudio de Willem constata que las novelas publicadas en el período inmediatamente posterior al de la dictadura, proyectan el desamparo por el derrumbamiento de los significados positivos asociados con el hogar.

Lejos de estas problemáticas se encuentra la novelística de la década del 90', cuya escritura Rojo describe como un *repliegue minimalista, contraépico y antitremendista* que retorna al tiempo de la infancia, a propósito de lo cual recupera la lectura que formula Rodrigo Cánovas en *Novela chilena, Nuevas generaciones. El abordaje de los huérfanos* (1997). En este libro, Cánovas (1997) comienza reconstruyendo *a tres voces* la imagen generacional de la narrativa chilena de la década de los 90', a partir de las intervenciones públicas que efectúan algunos de sus más destacados integrantes nacidos entre 1950 y 1964, cuyos proyectos literarios son acogidos por la editorial Planeta. La primera imagen generacional sería la que ofrecen Ramón Díaz Eterovic y Diego Muñoz Valenzuela en su antología de relatos titulada *Andar con cuentos* (1992); la segunda imagen es la que propone Marco Antonio de la Parra, quien privilegia la novela y reconoce como un maestro de la generación a José Donoso; y una tercera imagen, es la que proveen Alberto Fuguet y Sergio Gómez en sus antologías, la primera de la nueva narrativa chilena, *Cuentos con Walkman* (1993), y la segunda acerca de la nueva narrativa hispanoamericana, *McOndo* (1996), cuyo prólogo es hoy muy conocido. En concordancia con el cambio de régimen político y el optimismo derivado de la apertura y el crecimiento económico, estos escritores manifestarían un espíritu individualista, una concepción profesional de su oficio de escritor, además de una mayor cercanía a la cultura del mercado y una mayor integración social de sus miembros (Cánovas, 1997).

En su revisión de la recepción crítica de esta nueva narrativa, Cánovas destaca, entre otros críticos, los planteamientos de Jaime Valdivieso en el artículo *Ser y no ser de la nueva novela* (1993) donde este, reivindicando la escritura como modalidad de contribución a la

identidad y la cultura de la nación, mira con desdén esta nueva narrativa que gira demasiado en torno a disquisiciones de la vida íntima y que, en apariencia, se muestra incapaz “de crear conflictos de un interés más general” (Cit. en Cánovas, 1997: 31). Este y otros artículos, para Cánovas, serían indicativos de la preocupación de ciertos actores del campo cultural por la ausencia del compromiso ético de esta literatura, o bien, “sobre la inserción de la literatura chilena en el escenario cultural de fin de siglo, ligado a la sociedad de consumo” (1997: 31), lo cual evidenciaría la desaparición del aura de lo literario. Tal como se evidencia en la preocupación de este y otros actores del campo literario en la posdictadura, quienes hacen airadas intervenciones públicas para impugnar esta sensibilidad, los huérfanos parecen haber conquistado la autonomía del campo literario, por lo menos en lo que a la narrativa se refiere, respecto del ámbito político. Esto quedaría en evidencia, a través del enunciado que Cánovas recoge del prólogo que Fuguet y Gómez dedican a la nueva narrativa latinoamericana: “El gran tema de la identidad latinoamericana (¿quiénes somos?) pareció dejar paso al tema de la identidad personal” (Cit. en Cánovas, 1997: 25).

No sin antes destacar sus limitaciones y contradicciones, Cánovas recurre de modo operativo a la noción *generación* para destacar las convergencias y divergencias en el sistema de preferencias de estos nuevos narradores, respecto de sus antecesores. Así, este sostiene que, el rasgo generacional fundamental de estos autores es la orfandad. Frente a la pregunta planteada por Richard, con relación al sujeto portador de la memoria narrable, la respuesta de Cánovas es contundente: quien habla en la nueva novela es un huérfano, un sujeto que se ha “vaciado de contenido para exhibir una carencia primigenia, activada por un acontecimiento histórico, el de 1973” (1997: 39). La figura del huérfano, del expósito sin protección ni guía, que habla con nostalgia y/o resentimiento en contra del padre y/o de la madre, de la prole y de los que le han antecedido, sería el denominador común de esta nueva novela. Desde la perspectiva de una posición de enunciación correspondiente a la de quien se encuentra desterrado de sí mismo, en la “condición desequilibrada de un presente perpetuo” (1997: 44), estas evidenciarían un vaciamiento, casi definitivo, de la tendencia de la tradición literaria a contribuir a la construcción de lo nacional y los procesos subjetivación colectivos: “la novela de la orfandad diagrama un paisaje nacional fundado en las contradicciones existenciales e ideológicas de una comunidad nacional en crisis” (1997: 45).

Sin embargo, la propuesta de lectura de Cánovas resulta problemática si tomamos en cuenta que la relación conflictuada entre padres e hijos, o bien, la condición de orfandad, es un motivo recurrente a lo largo de la tradición de la narrativa chilena y universal. Del mismo modo, resulta problemático sostener la hipótesis de la tematización de la orfandad como rasgo generacional, si tomamos en consideración el abordaje teórico-crítico de la literatura moderna como *tradición de la ruptura* en *Los hijos del limo* (1990) de Octavio Paz, o bien, la transversalidad de los conflictos hereditarios de la cultura occidental y el afecto antigenealógico moderno analizado en *Los hijos terribles de la edad moderna. Sobre el experimento antigenealógico de la modernidad* (2015) de Peter Sloterdijk; por solo dar dos célebres ejemplos que evidencian la universalidad del tema de la orfandad, cuya figura paradigmática, cabe agregar, es ni más ni menos que Cristo. En esto repara Cuadros (1997) quien sostiene también que la propuesta de Cánovas es perfectamente válida, no para la nueva novela chilena de posdictadura, sino que para toda la novela moderna de occidente, desde el Romanticismo. Ahora bien, pese a esta crítica, me parece que la hipótesis de Cánovas se encuentra justificada, ya que, como veremos en los capítulos sucesivos, la persistencia de este problema amerita una atención particular.

Respecto de la discusión en torno a la pertinencia de la noción de posmodernidad (punto sobre lo cual Rojo no cesa de polemizar a lo largo de todo su estudio), me parece que, en el caso de la narrativa chilena, esta es apropiada no necesariamente porque estas expongan las directrices fundamentales de esta corriente dominante de la crítica cultural, que explora las innovaciones estilísticas, los límites y posibilidades de la representación, la primacía del metalenguaje, la hibridación y asimilación de la alta cultura y cultura de masas, entre otros aspectos; sino porque este ciclo literario, al convergir con la coyuntura histórica de la posdictadura, debe lidiar crítica u obsecuentemente con las consecuencias del revolucionario proceso modernizador llevado por los militares, evidenciando innegablemente, en suma, que “si la modernidad fue la era de los proyectos, *la posmodernidad se muestra como la era de las reparaciones*” (Sloterdijk, 2015: 67; énfasis añadido). Sobre este aspecto me parecen importantes las palabras de Lillo (2009), quien reconoce en la obra de estos huérfanos una “renuncia al sentido histórico como consecuencia de una herencia indeseada, inoperante y desprovista de contenido” (2009: 50). En este sentido, estas obras develan una corrupción del ethos de la continuidad genealógica, que hace de la literatura, otrora puente

intergeneracional centrado en torno a la construcción de lo grande, un “mero ejercicio solipsista, según el cual sólo es posible conocer, más aún, sólo tiene existencia ontológica aquello que se encuentra en la esfera de lo inmediato” (Lillo, 2009: 49).

A pesar de estas críticas, la lectura de Cánovas (1997) es particularmente significativa para esta investigación, en cuanto que en estas obras encontraríamos una “exhibición del eclipse del sujeto”, o bien, una “escenific[ación] de la caída del sujeto” (1997: 45). En estas obras, por un lado, fulgura un afecto antigenealógico y la voluntad de desafiliarse de los sistemas simbólicos que ocultan la precariedad intrínseca del ser humano, pero también, por otro lado, estas proyectan una voluntad de reconstitución y afirmación ética de las propias potencias vitales. De este modo, estas novelas dan continuidad al espíritu escéptico de la generación del 50 y la *novela de desacralización* descrita por Promis (1994), pero inaugurando una ruptura con la tradición inmediata, en el sentido de que estas voces huérfanas “convoca[n] el vaciamiento de las categorías que sustentan a un sujeto pleno [en miras a la] desafiliación de los sistemas unívocos sostenidos en formas ligadas a un relato historicista, de carácter heroico o melodramático” (Cánovas, 1997: 45). En este sentido, estos textos responden a un cambio de época, donde la cultura se instaura sobre nuevos fundamentos o, como diría Sloterdijk (2006), fundamentos posliterarios o posthumanísticos, donde el código escrito tiene una función marginal en los procesos de subjetivación y de reproducción de los valores culturales, dando paso a la creación de obras artísticas ligeras, que obedecen a la lógica del consumo, imbuidas en las formas, categorías y contenidos de la nueva industria de la cultura y la entretención.

6. LA NUEVA NARRATIVA CHILENA. RECEPCIÓN CRÍTICA DE UN CORPUS DE
LITERATURA MENOR

A veces nos sentamos a hilar el relato que amarra el tapiz de nuestras vidas;
en él no hay una sola voz y no tenemos rostro.
Bisama, Álvaro, *Ruido*

Si me conminasen a escoger solo tres textos distintivos de los huérfanos, en donde se ponga en juego el problema de investigación que nos convoca, escogería las novelas *Casa de Campo* (1979) de José Donoso, *Los Vigilantes* (1994) de Diamela Eltit y el cuento *No hay nadie allá afuera* (1990) de Alberto Fuguet. En el caso de estos dos primeros textos, las disposiciones verticales de la herencia quedan suspendidas por obra de hijos terribles, en cuyas actividades lúdicas y recreativas consiguen sustraer a sus progenitores de las categorías dicotómicas y arborescentes, de las jerarquías morales y epistemológicas, de las cuales se desprende sus poderes y suplicios, sus sometimientos y soberanías: por un lado, en *Casa de campo*, la catástrofe precipitada por la traición infantil introduce una reordenación en las relaciones de fuerzas que otorgaban a los progenitores la hegemonía sobre el territorio, y que expone sus cuerpos a las potencias impersonales de la naturaleza; y, por otro, en *Los vigilantes*, la experimentación lúdica del hijo ayuda a su madre a desviar su rostro hacia lo abierto, liberándola del lenguaje signifiante y la retórica confesional, para volcarse a la consecución del anhelo de continuidad.

Estas obras de la narrativa chilena de fines de siglo, además de compartir el motivo de la orfandad, presentan a personajes que, confrontados al imperativo de la subjetivación de sus afectos y de la integración en cadenas genealógicas, emprenden líneas de fuga que conllevan un proceso autodestructivo, pero que, simultáneamente, deshacen la repartición convenida de las identidades, el conjunto de clivajes y dicotomías que jerarquizan y dividen la realidad. Según Richard (2001) la narrativa de posdictadura, enfrentada al dilema del lenguaje como horizonte estético y a la situación de duelo como circunstancia de bloqueo afectivo, oscila entre los binomios asimilar-recordar y expulsar-olvidar, produciendo una escritura dividida entre “el enmudecimiento y la sobreexcitación” (2001: 37). En el caso de estas obras, identificamos tres actitudes frente al lenguaje signifiante y que se explican como resultado del asedio o de experiencias o acontecimientos inasimilables: la sospecha hacia el lenguaje que, al margen de su función referencial, se transforma en campo de disputa por el

poder, en el que se anudan y desanudan un conjunto tensiones; la adopción forzosa de la impostura epistolar que, al exponer el simulacro de la verdad de sí, subsana una falta de habla o una falla del lenguaje; y la exposición compulsiva y exagerada del lenguaje que busca camuflar tendencias depresivas y/o suicidas.

En las obras de Eltit encontramos una escritura caracterizada por lo que Manzi llama *ilegibilidad* y *opacidad*, cuyas novelas se encuentran “fijada[s] obsesivamente a una frustrante escena de enunciación” (Manzi, 2015: 62). La escritura de Eltit, como señala Rojas en *Catástrofe y trascendencia* (2012), está atravesada por una reflexión en torno a la devastación desde la cual ha surgido una subjetividad de este lado del planeta y de la historia, *en las orillas de occidente*, cuyo discurso no es el efecto de una objetivación de sí mismo, sino que la pura exposición de la experiencia de una subjetividad confrontada con la realidad inasimilable. Eltit representa un mundo devastado e inhabitable por obra de fuerzas y lógicas que exceden las posibilidades de los individuos de comprenderlas y resistirlas estratégicamente, y donde el lenguaje no es un medio de comunicación, sino que “un recurso para mantenerse en medio de las cosas, una forma de no enloquecer dentro de (...) una pseudo cotidianidad sostenida apenas por simulacros siempre a punto de desvanecerse” (Rojas, 2012: 18-19). Para Rojas (2012) la dimensión política de la escritura de Eltit reside en la exploración estética de la violencia anidada en los procesos de producción de la subjetividad individual y colectiva: quien protagoniza sus relatos es la actividad forzosa de la articulación de los significantes ante la experiencia inasimilable de un mundo arrasado por la modernización, la cual imprime la subjetividad contra los cuerpos para ligarlos al ideal trascendente de la patria, en nombre de la cual, la comunidad se arroga el derecho de efectuar las acciones más atroces.

Por otro lado, en la obra de Fuguet encontramos un realismo caracterizado por el “desborde referencial” (Olea, 2015: 39) y un lenguaje proveniente de “la publicidad, el cine y la televisión” (Olea, 2015: 40), con el cual representa “un mundo devaluado donde las posibilidades de actuar positiva y autónomamente se encuentran muy reducidas” (Olea, 2015: 139). En la trayectoria literaria de Fuguet es posible apreciar cómo el género narrativo se nutre de las técnicas de representación cinematográfica, los avances tecnológicos, la cultura visual y musical, adoptando la interfaz de los aparatos electrónicos y de representación audiovisual, como metáforas articuladoras del discurso narrativo. Respecto de este último

punto, me adscribo a las palabras del poeta Héctor Hernández Montecinos, quien atribuye a Fuguet la invención de un nuevo estilo de escritura, inexistente en el Chile de la posdictadura, que, para decirlo con Arnold Hauser, se encuentra *bajo el signo del cine*. En efecto, a través de las novelas y cuentos de Fuguet queda de manifiesto el ingreso del campo cultural chileno en la tendencia global de la hegemonía de la cultura visual, que habla de un proceso de desplazamiento del código escrito de la posición central que, desde siempre, hasta ahora, las sociedades le habían atribuido en el arte de la repetición.

El cuento *No hay nadie allá afuera*, tiene como protagonista, precisamente, a un acólito del culto secular a los rostros paisajizados de las estrellas, que forjan su carácter mítico en las salas de cine. Y sin embargo, su extrema afición por el cine, le transmite una impotencia radical, volcando el deseo contra sí mismo, separando al individuo del mundo exterior e imposibilitando la politización de los modos de vida. Pero si la pantalla cinematográfica, definió el contenido de su vida psíquica, volcada a la consecución de la libertad; la ciudad, Nueva York, con sus enormes rascacielos, llenos de habitáculos unipersonales, definió el componente material y social de su vida. Este personaje se presenta como el portado de un mito, cuya fuente radica en los medios de comunicación audiovisual y que versa acerca de un modo de vivir alternativo, al margen de las identificaciones de clase y nación, y, sin embargo, la búsqueda que el narrador desarrolla desmonta el efecto mitológico de este relato, evidenciando la vacuidad del mismo. Si este hombre encarnaba la posibilidad de la libertad y la huida, de que era posible hallar una alternativa al modo de vivir enraizado en la patria, la familia y la historia, la exposición hiperrealista de su miseria y de su cuerpo interrumpe el mito, embargando al narrador de la certeza de que no hay nadie afuera, de que no hay salida, que es imposible huir.

Estas obras sitúan a Donoso, Eltit y Fuguet como referentes indiscutidos de los *huérfanos*, a los cuales habría que agregar a Roberto Bolaño, quien de igual modo recurre en sus novelas a la figura del expósito. Existe el consenso de que su única novela chilena es *Nocturno de Chile* (1999), donde el sacerdote o *padre* y crítico literario Sebastián Urrutia Lacroix, relata, en el marco de sus últimas horas de vida, distintos episodios de su trayectoria biográfica. Este texto se formula como una contestación apologética del padre frente a un escritor, *el joven envejecido*, quien le reclama una explicación sobre su carácter servil y obsecuente para con los militares en el poder. Al igual que los textos analizados en el apartado

anterior, esta novela recrea la tensión entre padres e hijos, pero con el objetivo de elaborar una suerte de venganza ejecutada mediante la parodización del examen de conciencia que, proviniendo de un director espiritual, enfatiza el peso histórico de su complicidad y pone de relieve la ausencia de referentes éticos y estéticos en la escena política y literaria de la posdictadura. Respecto de este último punto, es de destacar la escena de lectura que evoca el padre, correspondiente a su encuentro con Pablo Neruda. Mientras él reconoce en su trayectoria biográfica esta experiencia literaria cualitativamente superior, que demarca el inicio de sus inquietudes intelectuales, el joven envejecido, metáfora de las nuevas generaciones de escritores, carece de la experiencia litúrgica de *comulgar con un gran escritor de nuestra República*. Este pasaje es relevante puesto que, a través de esta escena, el discurso del padre señala la ruptura de una continuidad como el punto de origen de un nuevo tipo de escritura, centrada, no en lo grande y lo bello, sino que en *el infierno y el caos*.

En continuidad con la lectura Cánovas acerca de la transversalidad del motivo de la orfandad, Rubí Carreño (2009) ve en el panorama de la narrativa chilena de principios de siglo la persistencia de una enunciación que reflexiona acerca de la palabra literaria, desde la perspectiva de tres subjetividades, a saber, *jóvenes, trabajadores y artistas*, a través de cuyas voces se podría apreciar la hibridación cultural que adviene tras la incorporación de Chile a los flujos económicos globalizados. Lejos de la década del 80', donde la escritura era un modo de posicionarse frente a la dictadura, en la primera década del siglo, los escritores deben negociar su libertad creativa con el mercado para conseguir un espacio en un campo cultural cuyas pautas son dictadas por el consumo. Así, tras la desterritorialización capitalista de todos los códigos, la producción narrativa de esta década representa subjetividades que ya no se definirían

por la pertenencia a un género, una etnia, familia, gremio o nación, sino por una trashumancia que muestra el éxodo siempre pobretón en que el romántico chileno 'pata de perro' de principios de siglo XX devendrá 'latino' como en *Las películas de mi vida* de Fuguet, 'sudaca' como en *La burla del tiempo* de Electorat, o se blanqueará/negreará al dar o pedir trabajo, como en *Mano de obra* de Diamela Eltit. Es decir, una subjetividad que se construirá a partir de la contrapastoral de la globalización: no hay tierra prometida ni de las oportunidades, los sujetos que emigran son explotados laboralmente o realizan tareas que en Chile jamás harían y, por otro lado, tampoco hay un hogar donde volver (Carreño, 2009: 54).

Según Carreño (2009) la enunciación discursiva de los jóvenes, los artistas y trabajadores, a partir de las cuales la novela del siglo XX condensa la voluntad revolucionaria de transformar el mundo futuro, en el siglo XXI decanta en tres tipos de novelas que miran

hacia el pasado: (1) *las memorias de los jóvenes* que nos presentan a sujetos desarraigados, con vidas atravesadas por la violencia familiar y nacional, como en *Las películas de mi vida* (2002) de Fuguet, *La burla del tiempo* (2004) de Mauricio Electorat, *Escenarios de guerra* (2000) de Andrea Jeftanovic, *Mapocho* (2002) de Nona Fernández; (2) *las memorias obreras* que hablan del siglo XX y XXI, de trabajadores igualmente explotados, pero ahora sin gremio ni discurso político redentor, como en *Sewell: luces y sombras* (2003) de Lorenzini, *Mano de obra* (2002) Diamela Eltit y *Santa María de las flores negras* (2002) de Hernán Rivera Letelier; y, finalmente, (3) *las memorias de intelectuales y artistas* que se representan a sí mismos disgregados, como trabajadores pauperizados en el supermercado global de la cultura o como partes de un folletín policial, como en *Yo, yegua* (2004) de Francisco Casas, *El hombre que pregunta* (2002) de Ramón Díaz Eterovic y *Poderes Fácticos* (2003) de Tromben.

A propósito de estos planteamientos, Amaro (2018) identifica una cuarta figura de la subjetividad discernible de la memoria juvenil: “la de los hijos/niños, cuya interpretación de los hechos proviene del escudriñamiento de los silencios familiares y una profunda soledad cotidiana” (Amaro, 2018: 248). En su ensayo *Formas de volver a casa, o como escapar del ogro* (2018), Amaro recurre al tropo de la huida para abordar el fenómeno de la persistencia de los relatos de filiación en el panorama de la narrativa chilena reciente. En este texto la autora concatena la denominación que el crítico chileno Jaime Hagel atribuyó al período de la dictadura militar, a saber, *la era del ogro*, con la perspectiva de enunciación infantil y juvenil en las novelas *Formas de volver a casa* (2011) de Alejandro Zambra, *Camanchaca* (2009) de Diego Zúñiga, *Fuenzalida* (2012) de Nona Fernández y el cuento *Nadie nunca se acostumbra* (2011) de Alejandra Costamagna. Además de abordar “la experiencia infantil desde una perspectiva política o bien, en sentido inverso, la experiencia política desde una perspectiva infantil” (2018: 243), estas obras expondrían una imagen generacional cuya aparente puerilidad es sintomática respecto del temple de su escritura: la de los hijos que, dejándose llevar por sus padres a través del mundo pequeño y estrecho de la intimidad familiar, salen y/o retornan a casa.

En virtud de estos antecedentes, a saber, considerando el panorama tripartito de la narrativa chilena que ofrece Carreño, sumado a esta cuarta figura de la subjetividad identificada por Amaro, es posible señalar que la narrativa chilena de principios de siglo se

encuentra suscrita a lo que Garibotto (2008) llama *el paradigma de la memoria*. Siguiendo a Avelar, Richard y Moreiras, en su tesis doctoral Garibotto (2008) plantea que tras la experiencia dictatorial en el Cono Sur (Chile, Argentina y Uruguay) se instaura, lo que llama, el *paradigma de la memoria*, esto es, el modelo hegemónico del quehacer estético de la escritura como elaboración del duelo, el fracaso, la captura de las ruinas del pasado, en miras a producir una desestabilización del presente y el discurso político oficial. Sin embargo, Garibotto discute esta premisa, en cuanto que, recientemente, el paradigma de la memoria se convierte en los gobiernos del Cono Sur (Bachelet, Kirchner, Vázquez) en un objeto de política pública: las antiguas víctimas de las dictaduras toman el poder democráticamente y, según el propósito de dar por superado aquel pasado espurio, hacen coincidir la memoria con el discurso oficial, a la vez que dan continuidad a la política económica neoliberal, modificando, de este modo, el contexto de producción y recepción de la narrativa posdictatorial.

En virtud de este escenario, para Garibotto, habría que redefinir el aparato hermenéutico desde el cual se lee estos textos, ya que la escritura suscrita al paradigma de la memoria se desarrollaría en torno a una contradicción:

Alusión, fragmentación, subjetividad, desconfianza frente a la narración de la historia colectiva; son las coordenadas sobre las que se funda el paradigma de la memoria. Leer y escribir dentro de este paradigma ¿no significa entonces quedarse encerrados dentro de la lógica dictatorial? ¿No contribuye a reproducir los mecanismos contra los que se ha construido? Si una de las secuelas (o, tal vez, una de las condiciones de posibilidad) de las dictaduras ha sido la privatización de la esfera pública y el énfasis en lo doméstico ¿no afianza este modo de escribir y de leer —con su anclaje en lo subjetivo, en el cuerpo, en el fragmento— el gesto que busca repudiar (y que, por otra parte, lo ha engendrado)? (Garibotto, 2008: 52).

En efecto, si la dictadura forzó un repliegue de la comunidad hacia la dimensión privada de la intimidad familiar para neutralizar la organización política de la misma, ¿no resulta ineludible pensar que esta literatura afianza la lógica dictatorial, si sus materiales de construcción y perspectivas de enunciación se encuentran, precisamente, en la dimensión de la vida privada? Esta aguda e incómoda pregunta, tendría que ser reformulada, en cuanto que, en lugar de demandar una respuesta, lo que hace es señalar una aporía: ¿cómo hablar en contra de las condiciones en que hemos sido formados, sin emplear, para dicho propósito, el lenguaje y las imágenes de nuestro proceso formativo?

Al respecto, cabe considerar que Deleuze y Guattari denominan con el concepto *línea de fuga* un fenómeno equivalente a aquello que Agamben comprende por la actividad

profanadora, esto es, una actividad que tiende a desactivar lúdicamente los mecanismos del poder que confiscan y separan las cosas, los espacios y los cuerpos, para crear un nuevo uso de los mismos. En la profanación radica el sentido de la actividad creadora como resistencia o línea de fuga, capaz de liberar las potencias vitales inscritas en un determinado diagrama del poder: la profanación emancipa los espacios, las cosas y los cuerpos del sistema de diferencias en el que se hallan inscritas, para crear con ellas un nuevo uso, pero esto lo hace, no impugnando directamente la legitimidad de estas diferencias, sino abriendo un espacio virtual, el del texto literario, donde se suspenden o neutralizan esas diferencias para, de este modo, “abrir ante nosotros, más allá de lo dado, un nuevo horizonte no dado” (Deleuze, 2001: 35). Desde esta perspectiva, nuestro corpus, a pesar de enclavarse en el espacio íntimo y doméstico, manifiesta una patente vocación por discutir el modo en que las disposiciones dictatoriales y la refundación capitalista de la nación han modificado las condiciones existenciales de la comunidad, e intercedido en los procesos de subjetivación y de construcción de la memoria individual y colectiva.

El concepto *novela híbrida*, desarrollado por Macarena Areco (2015), describe con precisión el perfil de las obras que componen nuestro corpus. Pero también, esta perspectiva situada entre la realidad y la ficción, entre lo colectivo y lo personal, evidencia que nuestro corpus manifiesta transversalmente la voluntad de agenciar vida y obra, según el anhelo de evocar al pueblo que se agita, resiste o padece la privatización de la existencia. Pese a su enfoque centrado en la cotidianidad y la intimidad, y a su tono apagado y melancólico, en estas obras fulgura el anhelo de convertir la literatura en aquello que Deleuze y Guattari, a propósito de la *literatura menor*, llaman *máquina de enunciación colectiva*: desde la estrategia retórica de la autoficción, pasando por la concatenación entre memoria e imaginación, entre memoria individual y colectiva, hasta el uso de un lenguaje preciso y llano, que tiende a recuperar expresiones del habla coloquial chilena, y a adoptar una perspectiva de enunciación infantil o juvenil, o bien, que habla en nombre de un nosotros indeterminado; todos estos elementos, en suma, hacen que en estas obras “cada problema individual se conect[e] de inmediato con la política” (Deleuze y Guattari, 1975: 29).

A continuación, me propongo exponer las características de nuestro corpus, lo cual, junto con disipar la legítima duda planteada por Garibotto, nos permitirá explorar su recepción crítica y los proyectos de sistematización hermenéutica que han sido pensados por

la crítica literaria para las mismas. Queremos recuperar y discutir los proyectos escriturales de nuestros autores, acudiendo para ello, tanto a sus ensayos y textos no ficcionales, como también a la recepción de nuestro corpus por parte de la crítica especializada, en relación con cuatro problemas que ponen de relieve su carácter minoritario, inscrito tanto en el paradigma de la memoria, como en el ciclo de las novelas de dictadura y posdictadura chilena: (1) La perspectiva de enunciación de los jóvenes, niños y/o hijos; (2) Pasado, memoria y escritura; (3) La estrategia retórica de la autoficción o el anhelo del anonimato; y (4) Materialidad, conocimiento y a/politicidad de lo cotidiano.

(1) La estrategia retórica más relevante desarrollada por nuestro corpus, en cuanto que ha servido como un criterio de sistematización hermenéutico y de integración generacional, es la correspondiente a esta cuarta figura de la subjetividad identificada por Amaro (2018), y que corresponde a la adopción de la perspectiva de enunciación filial, infantil y/o juvenil. En la producción narrativa de nuestros autores, identificamos las siguientes novelas que se inscriben en esta tendencia, consistente en asumir como punto de focalización narrativo la perspectiva infantil de los hijos formados en dictadura como “*locus de la memoria*” (Amaro, 2018: 244): *Formas de volver a casa* (2011) y *Facsimil* (2014) de Alejandro Zambra; *En voz baja* (1996), *Dile que no estoy* (2007) y *El sistema del tacto* (2018) de Alejandra Costamagna; *Fuenzalida* (2012), *Space Invaders* (2015) y *Chilean Electric* (2017a) de Nona Fernández; *Ruido* (2012) y *Brujo* (2016) de Álvaro Bisama; y *Cercada* (2000), *Sangre en el ojo* (2012) y *Sistema Nervioso* (2018) de Lina Meruane.

Por su recepción como obra programática y generacional de este conjunto de autores, el más relevante de estos textos es, sin duda, la novela *Formas de volver a casa* (2011). Esta novela ha servido como referente para bautizar este fenómeno o tendencia editorial, que se ha convenido en denominar *la literatura de los hijos*, tal como el título de uno de los capítulos de esta novela y una crónica de este mismo autor publicada el año 2009, y dedicada a la publicación de *Correr un tupido velo* (2009) de Pilar Donoso. La crítica literaria y periodística ha utilizado simplistamente esta denominación para designar una narrativa que no piensa desde o en el sujeto, sino que en su filiación, estos es, en su herencia social, cultural y política (Amaro, 2018). Sin embargo, esta denominación es problemática, ya que, según apunta Ríos (2020), el sintagma *la literatura de los hijos*, que opera en esta novela como una

metáfora de la perspectiva de la niñez en el contexto dictatorial, es empleado por la prensa y ciertos críticos de modo descontextualizado, omitiendo las connotaciones que Zambra le atribuye, y a la manera de una *imagen esponja*, es decir, como “un término que, a nivel muy superficial, cree ser capaz de absorber todas las problemáticas y figuraciones de un fenómeno, siendo en realidad solo una aproximación panorámica” (Ríos, 2020: 210).

La trama de *Formas de volver a casa* discurre en torno a una reflexión sobre el pasado y la filiación, desde la perspectiva de quienes crecieron en el contexto de la dictadura, experimentándola de modo indirecto, a través de las palabras y las disposiciones paternales e institucionales. Esta se estructura en torno a dos relatos o niveles narrativos: un primer relato-marco donde un narrador-escritor, desde el presente, recuerda su infancia y un segundo relato-enmarcado donde el narrador se representa a sí mismo cuando niño. Estos relatos, el de la infancia y el de la adultez, se refractan mutuamente, en el sentido, de que estos comparten ciertos acontecimientos catalizadores de la trama, cuya disposición paralela hace que estos se pongan en abismo. Desde estas perspectivas de enunciación, el narrador expresa una cierta condición de orfandad, que nada tiene que ver con la carencia de padres biológicos, como los *huachos* representados por la narrativa chilena. Antes bien, según destaca Amaro (2018), se trata de una condición de orfandad derivada de la precariedad, no solo material, sino que, ante todo, intelectual y cultural en el que viven los padres, lo cual, sumado a la sospecha que levanta la dictadura en torno al libro y la lectura, hace que “los niños y jóvenes de nuestras ficciones recientes -fantasmas de nuestros niños/autores reales- accedier[a]n a la lectura a contrapelo del acontecer político y social del país” (2018: 292).

El narrador se representa a sí mismo inserto en una familia de clase media de la comuna de Ñuñoa, y definido por una forma específica de carencia, a saber, por *la falta de muertos y de libros*, es decir, por la falta de compromiso político y de cultura letrada en cuanto que signos de pertenencia a su clase social. Según sugiere Amaro (2018), la condición de orfandad en esta novela se expresaría a través del motivo de *los nombres propios* como metáfora de la pertenencia genealógica; un motivo, por lo demás, recurrente en la obra de Nona Fernández, quien, por ejemplo, en la *Dimensión desconocida* (2017), describe la época de la dictadura como un tiempo “de apellidos y de números” (Fernández, 2017: 179). El narrador del relato enmarcado recuerda una antigua amiga de la infancia, cuyo padre fue perseguido por la dictadura, que vivía en “la villa de los nombres reales” (2011: 29),

correspondiente a las poblaciones llamadas Lucila Godoy Alcayaga y Neftalí Reyes Basoalto, que serían los *nombres reales* de los poetas Gabriela Mistral y Pablo Neruda, respectivamente; mientras que él, por oposición, vivía en la población *Aladino*, una población de nombres de fantasía, “ese mundo de mentira en que crecimos a la rápida” (2011: 65) reservado para “*las nuevas familias, las familias sin historia*, dispuestas o tal vez resignadas a habitar ese [falso] mundo de fantasía” (2011: 29; énfasis añadido). De este modo, a través de estos referentes, la narración apela a la artificialidad de la vida de la clase media santiaguina, a merced de las disposiciones dictatoriales unilaterales.

En esta misma línea, el narrador de la narración marco, señala desconocer el origen de su apellido y afirma la condición *huacha* de su estirpe, valora la literatura y el ejercicio de la escritura y la lectura porque, entre otras cosas, en esta los apellidos no son importantes y cuando es interrogado en un avión por su seudónimo, es decir, por su filiación literaria, señala no tener ninguna. En su estudio, Amaro (2018) relaciona la imagen literaria de los niños saliendo y/o volviendo a casa, desarrollada por Zambra en esta novela, y que aparece también en las novelas y relatos de Fernández y Costamagna, con la historia política chilena, donde las multitudes que ocuparon las calles durante el gobierno de la UP, se replegaron producto de la violencia dictatorial a un mundo privado, con la consecuencia de una pérdida de la vida pública y la experiencia de una ciudadanía organizada, que es precisamente lo que critica de sus progenitores el narrador de *Formas de volver a casa*. Cuando el narrador del relato marco critica a su madre por sentirse *identificada* con los personajes de las novelas de Carla Gulfenbein y Pablo Simonetti, ejemplos de novelistas chilenos de narrativa comercial de clase alta, este pone de relieve el carácter desclasado de su familia. Al respecto, Amaro (2018) sugiere leer este pasaje en paralelo a las exultantes escenas de lecturas de mediados de siglo XX, en las cuales se atribuye al libro una connotación meritocrática, pero también, cabe agregar, en estas últimas obras el texto literario es representado como una tecnología al servicio la articulación jerárquica de las relaciones entre el alma y la carne.

En la llamada *tradición literaria del prostíbulo* (Cánovas, 2003), destacan tres novelas, *El roto* (1920) de Joaquín Edwards Bello, *La sangre y la esperanza* (1943) de Nicómedes Guzmán y *La vida simplemente* (1951) de Oscar Castro, por representar “la escena de lectura [revestida] de una impronta meritocrática” (Amaro, 2018: 275), donde la cultura letrada adquiere la connotación de “lectura fraterna, solidaria” (idem). Pero, más importante para

nuestra discusión, es que estas novelas presentan al libro como una tecnología de subjetivación que posibilita a los individuos plegarse y construir una relación jerárquica con su carne que se excita y alborota ante los estímulos a los que se ven expuestos en la periferia de la ciudad. Esmeraldo, Enrique y Roberto, los tres niños que protagonizan estas novelas, encarnan las desventuras de la población marginal en Chile, adscrita a un proceso de adaptación a las coordenadas morales, estéticas y epistemológicas dictadas por las instituciones disciplinarias que instauran un sistema de diferenciación ontológico sexual con el cual deben identificarse imperativamente. Al plantearse como vehículos de difusión del proceso modernizador de la nación, estas novelas tienden a representar la ciudad otra cruzada integralmente por la enfermedad y la degeneración, pero también, al mismo tiempo, donde el espacio social en general, y la sexualidad en particular, emergen como campos abiertos a la intervención médica, pedagógica y policial.

Ahora bien, si *El roto* nos presenta, desde la perspectiva de la burguesía, al individuo a corregir cuyo estilo de vida resulta incompatible con los requerimientos de lo grande y el proceso de modernización nacional; en *La sangre y la Esperanza* y *La vida simplemente* apreciamos, por otro lado, la voluntad explícita del proletariado humanista de participar en el proceso de modernización, concediendo al código escrito el carácter de instrumento de comunicación con lo grande, así como de tecnología de cohesión social y política que, traspasando generaciones y clases, opera una transformación optimizadora de los sujetos, suscribiéndolos a redes de mecenazgo (el partido, la escuela) y confiriéndoles una ley de verdad sobre sí mismos. De hecho, la propia enunciación narrativa de estas dos últimas novelas se constituye como la prueba de que los sujetos que en ellas hablan han conseguido articular finalmente, pese o gracias a todas las adversidades, el clivaje interno necesario para acceder a la experiencia de habitar el mundo como hombres libres o ciudadanos. Es en tanto que han accedido a la experiencia del gobierno de sí mismos, que rememoran el que pareciera ser el problema fundamental que define los derroteros por los que se despliegan las trayectorias vitales en la ciudad otra, más allá de la muralla enterrada: el problema del sexo, su “poder causal inagotable y polimorfo” (Foucault, 2007: 82).

Por el contrario, el narrador de *Formas de volver a casa* es enfático al evidenciar la degradación de la lectura y de sus motivaciones humanistas y subjetivantes. Recordando su formación escolar, este afirma estar “seguro de que esos profesores no querían

entusiasmos, sino disuadirnos, alejarnos para siempre de los libros. No gastaban saliva hablando del placer de la lectura, tal vez porque ellos habían perdido ese placer, o bien, nunca lo habían tenido” (2011: 58). Una experiencia semejante encontramos en la obra de Bisama, quien en su ensayo *Fotos* describe el modo en que la literatura es puesta bajo sospecha por la dictadura: recordando a un profesor de literatura delatado o *quemado por un sapo*, afirma que “la dictadura eran los viejos libros de teoría literaria de la editorial Gredos que estaban en la biblioteca familiar” (2016: 199) y recuerda un acto en honor a Pinochet donde “un niño leyó un poema sobre el honor militar” (2016: 201). En su breve ensayo *Niños genios*, Zambra acuña el concepto de “generación Ercilla” (2010: 88) para referirse a esta degradación de la cultura letrada y la experiencia de la lectura en el contexto dictatorial.

Desde la perspectiva de estos antecedentes que hablan acerca de la precariedad de las condiciones simbólicas en que se produce la subjetivación tras la refundación capitalista de la nación, es posible afirmar que la novela de Zambra y, en general, las obras de nuestro corpus, si escudriñan en sus respectivos procesos formativos, no es para emitir un juicio al mundo anodino y estrecho de sus padres reales, sino que, como plantea Amaro, a toda una época: “en los 80’ todos fueron ‘hijos’ de un padre absoluto y tiránico [y] esos hijos/niños de Pinochet se hicieron adultos pero sin lograr del todo su ciudadanía, cojos, huérfanos a medias, aspirando a cambiar su adscripción en la historia, aspiración destinada al fracaso” (Amaro, 2018: 268; énfasis añadido). Si tomamos como punto referencia la novela *Formas de volver a casa*, podemos afirmar que de lo que se huye, pero que se sabe un anhelo imposible de alcanzar, es de la memoria, en cuanto que punto de contacto entre lo individual y lo colectivo.

Al respecto, cabe destacar un pasaje de *Formas de volver a casa*, en el que se condensa el problema y la motivación de la escritura de los mal llamados *hijos de la dictadura*.

Caminé anoche durante horas. Era como si quisiera perderme por alguna calle nueva. Perderme absoluta y alegremente. Pero hay momentos en que no podemos, no sabemos perdernos. Aunque tomemos siempre direcciones equivocadas. Aunque perdamos todos los puntos de referencia. Aunque se haga tarde y sintamos el peso del amanecer mientras avanzamos. Hay temporadas en que por más que lo intentemos descubrimos que no sabemos, que no podemos perdernos. Y tal vez añoramos el tiempo en que sabíamos perdernos, el tiempo en que todas las calles eran nuevas (Zambra, 2011: 65).

Esta imagen resulta particularmente elocuente para nuestra discusión, en cuanto que nos habla acerca del modo en que la memoria se arraiga en el cuerpo, a la vez que nos deja sin ninguna posibilidad de huir de ella. Estas palabras, en las que se expresa el deseo de perderse

en los rincones de una ciudad conocida de memoria, apelan al anhelo de la niñez, al anhelo de devenir en la escritura “los niños bendecidos por la penumbra” (Zambra, 2011: 62), en tanto que tiempo anterior a la subjetividad y a la conciencia de aquella filiación infausta. Si consideramos este texto como una novela generacional, tal como sugiere la lectura del fenómeno editorial de *la literatura de los hijos*, descubrimos en esta imagen la voluntad de traicionar esta filiación bajo la certidumbre de no merecer tal herencia, a la vez que la imposibilidad de huir de la memoria, en virtud de lo cual, se aprontan a *reescribirla*, o como señala Zambra, a *saquearla*, o como diría Fernández, a *imaginarla*.

Sin embargo, según plantea Ríos (2019), la constitución de la subjetividad, de la memoria, es un proceso que se encuentra mediado por la comunidad y la filiación. Pensar la herencia, es pensar la herencia de la herencia, de lo que se desprende que la reescritura de la memoria está condenada a repetir la estructura lingüística y los patrones culturales provistos por los padres y la comunidad. Si nuestro corpus tiende a apelar a la dolorosa lucidez de voces infantiles y juveniles, no es para construir relatos en el cual identificarse como *hijos de la dictadura*, sino que, como plantea Bottinelli, “para romper esa filiación negra” (2016: 10). De modo que, si, tal como sugiere Amaro (2018), estos textos tienden a configurar una realidad edipizada y/o codificada por las disposiciones verticales y arbitrarias de padres déspotas, es porque *la amplificación de Edipo*, es una estrategia orientada a inventar una salida que los dirija, para seguir con la imagen de Zambra, a un rincón inexplorado de aquella ciudad conocida de memoria: “amplificar y agrandar a Edipo, exagerarlo, usarlo perversa o paranoicamente, es una manera de salir de la sumisión, levantar la cabeza y ver por encima del hombro del padre (...). Abrir el callejón sin salida, desbloquearlo. (...) Pero para eso [es] necesario amplificar a Edipo hasta el absurdo” (Deleuze y Guattari, 1975: 21).

Franken (2017), en su estudio acerca del imaginario formativo en la narrativa de Fernández, Bisama y Zambra, subraya que los textos de estos autores aparentan ser relatos de filiación, pero en realidad estos recurren a la figura ambivalente de los hijos o los niños para mediar y reconciliar, *en la escritura*, la memoria individual y la memoria compartida, la experiencia individual-filiativa y la experiencia comunitaria-afiliativa. Si bien no rechazo esta hipótesis, creo que los autores de nuestro corpus aprovechan el poder expresivo del “dialecto minoritario” (Jeftanovic, 2011: 31) de los niños y los jóvenes para arrastrar las convenciones normativas y “forjar los medios de otra conciencia y otra sensibilidad” (1975:

35). Para Deleuze y Guattari (1975) la literatura menor adquiere la aptitud de tratar los problemas de la comunidad y se convierte en una máquina colectiva de expresión, cuando esta instaure desde dentro de una lengua mayor, en este caso el castellano, un ejercicio menor de esta misma lengua. Para Jeftanovic (2011), la enunciación infantil y juvenil constituye un signo indicativo del carácter minoritario de esta escritura, puesto que el uso de este artificio por parte de escritores adultos, es una estrategia que les permite a estos últimos acercarse al extrañamiento originario que los niños y jóvenes sostienen con el lenguaje y los códigos sociales y culturales, para así discutir las condiciones opresivas donde se forman las subjetividades y se restringen los modos de existencia.

Como veremos, no es la fórmula del recuerdo de infancia, enmarcado en el tiempo biográfico de cronos, el que prevalece en nuestros relatos. Tampoco la imitación del lenguaje desarticulado y balbuceante de la infancia, como hace Eltit en *Los vigilantes*. Nuestros escritores no escriben *en cuanto que* adultos, ni tampoco *como* niños, sino que, más bien, escriben *con* los niños, es decir, liberando una niñez molecular con la cual se construye una alianza en la escritura, aprovechando el carácter *anomal* de la niñez respecto de la comunidad. La niñez es un fenómeno liminal o periférico, en cuanto que los niños ocupan una posición ambivalente, en el borde del pueblo, del mundo codificado y de todo ideal trascendente, ya que en estos aún no ha obrado el proceso de subjetivación y, por consiguiente, habitan el mundo “con toda la fuerza de su deseo” (Deleuze y Guattari, 2002: 18). Los niños son un elemento anomal en la comunidad porque señalan un máximo de desterritorialización, que hace que sobre ellos siempre caiga la sospecha en torno a su pertenencia a la misma. Esto decanta en que la comunidad cancela su voluntad, poniéndolos bajo custodia de las instituciones y otorgándoles el lenguaje como un instrumento de modulación del deseo: “Las palabras no son herramientas, pero a los niños se les da lenguaje, plumas y cuadernos, como se dan palas y picos a los obreros” (Deleuze y Guattari, 2002: 82).

En el breve texto *Al servicio de los fantasmas* (2010) Zambra recurre a la imagen poética que propone Enrique Lihn en su poema *La pieza oscura*, para explicar el sentido de la adopción de la perspectiva de enunciación infantil en su obra:

La infancia es, entonces, un tiempo al servicio de los fantasmas, un lugar donde poner imágenes que, vistas desde el presente, conforman una especie de arraigo. Un arraigo desde luego difícil, vacilante: pieza oscura es el lugar donde se revelan las fotografías, donde aparecen por primera vez fijadas en el papel, imágenes que al mismo tiempo autorizan y destruyen la identidad (2010: 44)

Se escribe *con* los niños para recuperar aquello que Lihn definió como *la prehistoria de la adultez*, las imágenes de un tiempo anterior a las palabras. Pero aquí la recuperación del pasado no es un ejercicio hermenéutico orientado a afianzar la subjetividad en torno a una sustancia unívoca e inalterable, en el que coincidan el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado. En nuestras obras las voces narrativas no se comprometen con la incorporación de una *verdad de sí* y la construcción de un punto originario de la escritura que permanece siempre igual a sí mismo, como en el discurso confesional y autobiográfico. Por el contrario, este retorno a *la pieza oscura*, se efectúa para suscitar un extrañamiento de sí, para construir apenas un arraigo inestable que no se complace, únicamente, en la confirmación y afianzamiento de la identidad, sino que también en la problematización e, incluso, en la destrucción de la misma. Dicho de otra manera, si nuestros autores retornan a este tiempo al servicio de los fantasmas, no es para develar sus sucios secretos inconfesables, sino que para responder a la pregunta *¿qué ha pasado?*, es decir, para penetrar en los acontecimientos que lo cambiaron todo, torciendo irrevocablemente sus respectivas trayectorias vitales, redistribuyendo sus potencias y haciéndolos capaces o incapaces de esto o aquello.

Según destaca Rojas (2015) en relación con estas palabras de Zambra, para la subjetividad que intenta hacer ingresar en el lenguaje el pasado, los fantasmas constituyen el único recurso a su disposición. De ahí que en nuestro corpus también abunden presencias fantasmagóricas que nada tienen que ver con el género de terror, sino que, más bien, con lo que no puede estar completamente presente y que emerge en “la articulación de lo que ya no es y de lo que todavía no es” (Derrida, 1998: 39). En su tesis acerca de las representaciones de fantasmas en la narrativa de Álvaro Bisama y de Mariana Enríquez, Cárcamo (2019) señala que los fantasmas son, al igual que la perspectiva de enunciación de la niñez, un recurso estético que permite hacer narrable lo indescrutable y a través del cual la narración señala un pasado que sigue latente en el presente. El fantasma proporcionaría una certeza donde hay ausencia de saber, ya que su imagen evoca “aquello que no pudo ser dicho ni simbolizado por un proceso de pensamiento acorde; que no pudo ser procesado ni individual ni grupalmente pero que está allí con su peso traumático, ya que refiere a hechos inmanejables” (Cárcamo, 2019: 13). Ahora bien, de igual modo, la representación de figuras fantasmales puede emerger en las novelas, según Cárcamo, como una metonimia de la

memoria, que se proyecta como una metáfora de la herencia, que colabora en la vigencia y problematización de la historia política de una comunidad o nación.

En este sentido, así concebida, la posición de enunciación de la infancia, *al servicio de los fantasmas de la memoria*, no es necesariamente “un teatro de resentimientos y de culpabilidad” (Deleuze y Parnet, 1997: 56), sino que una estrategia que posibilita deshacer la identidad y problematizar los procesos de subjetivación individuales y colectivos; tal como lo comprende, Cárcamo, quien plantea que nuestro corpus debe ser leído como “la construcción colectiva de una memoria accidentada, que utiliza el mundo ficcional para abrir las diversas posibilidades de su comunicabilidad” (Cárcamo, 2019: 53). Sin embargo, aunque este es un aspecto relevante, no es posible suscribir la totalidad de las creaciones narrativas de nuestro corpus bajo el signo de la perspectiva de enunciación de la infancia, ya que en nuestro corpus no solo hablan los niños, sino que también las demás formas de la subjetividad referidas por Carreño, a saber, jóvenes, artistas y trabajadores.

(2) Más de una década antes de *Formas de volver a casa* y a la cabeza, según destaca Rojo (2016), de esta serie de novelas, Alejandra Costamagna publica su ópera prima, *En voz baja* (1996), cuya trama discurre en torno a las averiguaciones que hace Amanda, la adolescente que narra esta novela, acerca del paradero y los motivos de la desaparición de su padre. Tal como la dictadura y la transición impuso la obliteración del pasado histórico vinculado con el proyecto político de la Unidad Popular, en la familia de Amanda los mayores han impuesto el silencio y el olvido en torno al padre ausente como garantía de una falsa estabilidad. Atraída por los vacíos de la memoria, la narradora descubre una verdad incompleta o parcial, hecha de fragmentos y conversaciones interceptadas que, además de confirmar el exilio forzado y el suicidio del padre, develan que el ejercicio del mal se proyecta genealógicamente sobre la descendencia. Las palabras de la narradora de *Chilean electric* (2017a), con relación a aquel pasado obliterado por las disposiciones dictatoriales, traducen a la perfección la circunstancia en la que se encuentra la protagonista de *En voz baja*: “En esos años era la consigna: con imaginación terminar de completar todo, las frases inconclusas, las historias contadas a la mitad, los destinos de las personas que no estaban, el contexto de los discursos mal grabados” (Fernández, 2015: 58).

Bottinelli (2016) describe con elocuencia este lugar de anunciación prevalente en nuestro corpus:

Somos los hijos de un despojo, los hijos de un robo y de una violación de nuestros padres, nos robaron a nuestros padres. Nunca fueron lo que pudieron ser, se los veía ahora murmurando, mascullando palabras, ninguna de rebeldía, o pocas, insuficientes. Fuimos *hijos* abandonados que aprendieron lo que querían ser en los sueños de unos padres que ya nunca volvieron a soñar. Fuimos pesadillas. *Nos quedamos sin genealogía, solos y saqueados. Rompieron la continuidad, y la memoria que era de ellos no la tenemos, esa es solo una parte muerta que uno deja dentro de otro* (Bottinelli, 2016: 20; énfasis añadido).

Escribir en la postdictadura, según Bottinelli (2016), es escribir a partir de esta discontinuidad en la cual se labran las nuevas subjetividades que advienen a este mundo, o bien, en términos de Rojas, a partir de “la discontinuidad entre el *potencial de la subjetividad* que se generó en dictadura -la convicción de que la realidad podía llegar a ser radicalmente diferente a lo que era- y el hecho de que precisamente ese potencial no podía tener lugar en el presente neoliberal” (Rojas, 2015: 234). Ante la “falta de una continuidad de sentido en el tiempo, que articule lo sucedido con el presente” (Rojas, 2015: 247), el motivo del pasado y la memoria adquiere un renovado ímpetu en nuestro corpus. Frente a la dictadura como discontinuidad obliteradora del pasado, nuestros autores, interrogándose por las fuentes de tanta ignominia, en busca de sentido, contraponen una escritura que avanza hacia atrás, que se desarrolla a contrapelo, “abriendo la realidad y provocando, al paso, la emergencia de las heridas, convertidas en nudos desde donde nacían las ramas de la genealogía de un mal” (Bottinelli, 2016: 8).

La importancia desmesurada que cobra el pasado en nuestro corpus, según Rojas (2015), derivaría de la imposibilidad de descifrarlo y hacerlo ingresar en el lenguaje, exponiendo la impotencia de la imagen literaria como simulacro de lo real. Este aspecto de nuestro corpus, evidenciaría la continuidad del *sí mismo gnoseológico* concebido por la tradición del pensamiento cristiano, esto es, del sujeto que se aboca a la actividad hermenéutica y sacrificial de transformar el contenido y el movimiento de sus pensamientos en un objeto de incansables análisis; y que Rojas identifica en nuestro corpus como “la voz del ego cartesiano” (2015: 245), en función de lo cual llega a caracterizar nuestro corpus a partir este epíteto, a saber, *narrativa cartesiana*. Para Rojas, nuestro corpus desplegaría una subjetividad cartesiana, ya que nuestros escritores “*piensan escribiendo*, y esto no puede ser sino *recordar*” (2015: 239), de modo que las voces narrativas procederían “interrogando la

referencialidad de las palabras, de las imágenes, de los sueños, hurgando sin cesar en una memoria que está hecha de lenguaje, sin otra verdad que no sea la intensidad de cada uno de los contenidos que en ella se han acumulado” (2015: 253). La realidad representada por nuestro corpus sería aprehendida desde el olvido del *ser ahí en el pasado*, a la manera de una “memoria sin sujeto” (2015: 237), en el sentido de que la memoria aquí no sería un recurso administrado por la conciencia, haciendo que ese presente del pasado ingrese como ruina en las memorias individuales. Pese a la sugerente lectura que nos propone Rojas, me parece que esta hipótesis, además de presentar una evidente contradicción, peca de ser demasiado categórica y totalizadora.

En primer lugar, la actividad hermenéutica desplegada en estas obras se encuentra completamente desligada del ideal trascendente cristiano y, si bien el cristianismo constituye un referente indiscutible que impregna el espacio narrativo de una atmósfera opresiva, la escritura de estas obras aprehende, tal como señala el propio Rojas, “un tiempo subjetivado en una atmósfera de inmanencia” (2015: 236), un tiempo “subsumido en la inmanencia de lo cotidiano” (2015: 238). De hecho, en su análisis de la obra de Zambra, Franken (2017) constata que la religión católica, el rito de la confesión y, podríamos agregar, el motivo de la flaqueza carnal, ha sido descentrado en provecho de la literatura: “La confesión como rito central de la formación juvenil y religiosa se traslada al rito literario de la autoconfesión, *sacarse la máscara para mostrar el verdadero yo*, [en un] acto mediado -ya no por un sacerdote- sino por la ficción, y el espacio de protección que construye” (2017: 203; énfasis añadido). Si bien el estudio de Franken (2017) destaca un punto relevante, a saber, que en nuestro corpus la literatura es un instrumento mediador de la actividad hermenéutica que ejercen las voces narrativas sobre sí mismas, ocupando el espacio otrora ocupado por la religión, me parecen problemáticas estas últimas aseveraciones, en tanto que en estas obras no se despliega ningún discurso confesional, nada parecido a un “acto verbal mediante el cual el sujeto plantea una afirmación sobre lo que él mismo es, se compromete con esa verdad, se pone en una relación de dependencia con respecto a otro y modifica la relación que tiene consigo mismo” (Foucault, 2016: 27).

Resulta curioso que Franken, analizando la obra de Zambra, recurra a la noción de *máscara*, con el fin de denotar que su escritura aspiraría a develar el verdadero rostro, la verdad de sí, la unidad del yo, a la manera en que lo hace la confesión cristiana. En *Formas*

de volver a casa, algunas páginas antes de la misteriosa sentencia del narrador, “Leer es cubrirse la cara. Y escribir es mostrarla” (2011: 66), se lee:

Es impresionante que el rostro de una persona amada, el rostro de alguien con quien hemos vivido, a quien creemos conocer, tal vez el único rostro que seríamos capaces de describir, que hemos mirado durante años, desde una distancia mínima —es bello y en cierto modo terrible saber que incluso ese rostro puede liberar de pronto, imprevistamente, gestos nuevos. Gestos que nunca antes habíamos visto. Gestos que acaso nunca volveremos a ver (2011: 61).

Aquí el rostro, en el que se condensa y labra la subjetividad, se exhibe no como signo de pertenencia de una sustancia unívoca e inalterable, desplegada, clara y distinta en el ejercicio de la escritura, sino que como soporte que individúa una multiplicidad irreductible, abierta a infinitas variaciones. Vistas en perspectiva, estas dos citas de la novela parecen sugerir que la escritura debe poder capturar y exhibir la belleza terrible del rostro, de la identidad, como conjunto inestable, siempre sujeto a transformaciones imprevistas e incluso a la destrucción.

En segundo lugar, cabe preguntarse si es válido adjudicar el epíteto de *cartesiano* a una narrativa que apela incesantemente a una memoria sin sujeto, es decir, a una memoria no mediada por la conciencia y que, más bien, se encuentra arraigada en el cuerpo. El ego cartesiano, como destaca Sloterdijk (2008), se encuentra completamente desligado del cuerpo, en cuanto que este aspira a ser pura conciencia que se percibe, continuamente y sin pausa, idéntica a sí misma mediante el ejercicio del pensamiento y la memoria exteriorizada en las palabras. En función de la disyunción jerárquica entre el alma y el cuerpo, el ego cartesiano se identifica con la mirada, entendida como extensión perceptiva del juicio intelectual de un sujeto pensante, ya que esta sería la única facultad capaz de captar los objetos de conocimientos sin ser, al mismo tiempo, contaminada por ellos. La concepción dominante del saber se identifica con la mirada en cuanto que esta estabiliza la relación dialéctica sujeto-objeto, mientras que el resto de los sentidos son relegados a un segundo plano, ya que a través de estos el cuerpo se revela fundamentalmente como receptor pasivo de sensaciones.

Tomando en consideración estos elementos, me parece que el concepto, *narrativa cartesiana*, es incompatible con las obras que componen nuestro corpus, en las cuales encontramos voces narrativas que se remontan hasta el núcleo asignificante de la subjetividad que se sustrae a la conciencia, en un grado muy cercano al horror corporal. Asimismo, en nuestro corpus se plantea de modo recurrente una sospecha en torno a la mirada, según una necesidad de desplazarla en provecho de otros sentidos, como la audición o el tacto, más

cercanos a una disposición epistemológica amparada en la sensibilidad. En estas obras, la facultad cognitiva de la memoria no se encuentra desarraigada de la corporalidad, sino que, al contrario, esta es *memoria sensible*, vinculada a la piel y no a los ojos. Incluso en la obra de Zambra, que sirve a Rojas como ejemplo para sostener estas hipótesis, la memoria aparece, no solo como una dimensión que puede ser intervenida creativamente, sino que además, el despliegue escritural de su memoria formativa se sustenta en un devenir minoritario que, a fuerza de hacer causa común con un conjunto de existencias menores, discute las imágenes, referentes y parámetros del proceso de su subjetivación.

A pesar de estas inconsistencias, rescato de la lectura de Rojas (2015) aquella sospecha que manifestaría nuestro corpus hacia el lenguaje y su capacidad de acceder a lo real y recuperar el pasado, lo cual se traduce en la creación de las memorias secundarias de los hijos, descentradas respecto de las memorias primarias de los padres y el protagonismo histórico que les tocó detentar. Rojas (2015) explica la voluntad de nuestros autores de elaborar memorias secundarias o periféricas acerca de personajes nada novelescos e inmersos “en el ahí del mundo” (2015: 239), como resultado de la confrontación de la escritura con una exigencia que la excede, a saber, la de tener que contar “el terrible grandor de la historia” (2015: 235), a partir de cuyo estallido “quedaron memorias individuales *huérfanas de comunidad*” (ídem; énfasis añadido). Los personajes de nuestros narradores advienen a un mundo que “ya no dispone tareas históricas para los individuos, [puesto que] se ha agotado el coeficiente narrativo de la idea de lucha de clases” (2015: 249), por lo que solo un lenguaje llano y enraizado en la subjetividad, puede contar la memoria “*después de la historia*” (ídem), esto es, hundirse en la *profunda superficie de lo cotidiano* donde el pasado inaccesible se encripta y toma cuerpo.

Siguiendo esta lectura de Rojas, Rocco (2019) plantea que en las novelas *Formas de volver a casa* de Zambra, *Fuenzalida* de Fernández y *La edad del perro* de Sanhueza, encontramos una “memoria inmanente de la cotidianidad” (2019: 134) donde los hijos se vuelcan al pasado traumático para elaborar, mediante la escritura del trauma, de la inscripción de la experiencia dolorosa, un estado de melancolía que, en lugar de extroyectar el duelo y facilitar la asimilación de la pérdida, permanece incubada en el yo. Rocco identifica en este corpus, la persistencia de un impulso nostálgico que prolonga indefinidamente el estado de melancolía, insistiendo en el duelo y su encriptación en el espacio simbólico de la literatura.

Siguiendo la presentación de la melancolía en Walter Benjamin, quien se compromete, no con la reconstrucción del objeto perdido, sino que con la pérdida misma, Rocco explica la recuperación de las memorias secundarias en estas obras como producto de la necesidad de “conserva[r] la presentación de la pérdida con el fin de señalar los espacios no contabilizados por la historia” (2019: 145). En este sentido, estas obras proyectarían, a través del género literario de la novela, una *contraépica de la derrota* cuyo único compromiso es con la exposición de lo perdido, conformando un espacio textual atravesado por obsesiones, culpas, traumas, “que, agrupados en una constelación compuesta de fragmentos, captura los sueños y frustraciones almacenados en toda una época” (2019: 146).

En esta línea, y basándose también en la novela de Zambra, Amaro (2014), en un breve ensayo titulado *Parquecitos de la memoria: diez años de narrativa chilena (2004-2014)*, atribuye a nuestro corpus la denominación *la generación de los culpables*. Amaro ve en la sentencia extraída de *Formas de volver a casa*, “Mientras la novela sucedía, nosotros jugábamos a escondernos, a desaparecer” (Zambra, 2011, Cit. en Amaro, 2014: 38), una síntesis perfecta de la sensibilidad de nuestro corpus, en virtud de que nuestros autores escribirían, básicamente, porque sienten culpa de no tener culpa por no participar de la contingencia política de aquellos años atroces.

Muchos de los textos, escritos en su mayoría por autores que hoy rondan los cuarenta años, están signados por la culpa, una marca ineludible de su relación con el tiempo histórico y familiar. *Esta culpa se debe a haber vivido la época infantil -por lo general idealizada como la edad de la inocencia- bajo la violencia y la crueldad de la dictadura pinochetista y haberse mantenido, como niños que eran, ajenos a los giros políticos* (Amaro, 2014: 38; énfasis añadido).

Aunque evadiendo el concepto de la culpa, Peters (2018) propone algo parecido a Amaro, al identificar en la obra de Zambra una *estética de la contención*, noción que no es más que otra manera de designar lo que, en el contexto de esta investigación, hemos denominado pliegue subjetivo.

Peters afirma que el problema de la capacidad de contener o *sujetar* los sentimientos, pasiones o impulsos, sería un rasgo dominante en la escritura de Zambra y, por extensión, un rasgo generacional que distinguiría nuestro corpus: “la estética de la contención problematiza la emergencia de un sujeto contenido, temeroso de expresar su impulso y deseo, de su ira: una generación, en definitiva, que se encuentra frenada, modelada para no sobrepasar los límites” (2018: 157). En este sentido, nuestro corpus sería una proyección de las trayectorias biográficas *contenidas* de una generación de jóvenes formados en el rigor de la dictadura. Al

respecto, en primer lugar, tal como hemos comprobado a lo largo de este trabajo, este problema que Peters señala a partir de la noción de *contención*, atraviesa transversalmente las producciones culturales occidentales, por lo que este problema está lejos de ser un motivo generacional distintivo e integrador. Por otro lado, Peters confunde en su artículo la contención vital con una estética narrativa centrada en la intimidad y la cotidianidad, haciendo que lo primero explique lo segundo, en condiciones de que estas no tienen una necesaria implicación causal.

Las lecturas propuestas por Franken (2017), donde la literatura se constituiría como un vehículo de exposición de la unidad trascendente del yo; por Rojas (2016), donde las voces narrativas son pura conciencia evocadora de una memoria enajenada por el tiempo y desprovista de corporalidad; por Rocco (2019), donde la escritura opera como instrumento de extroyección del duelo imposible de superar; y por Amaro (2014) y Peters (2018), donde la culpa y la represión de sí mismo constituye el origen de la escritura; vistas en conjunto, son equivalentes, en cuanto que estos críticos, desde sus respectivas matrices teóricas, tienden a enfatizar la dimensión biográfica, personal y subjetiva de nuestro corpus. A partir de estas matrices teóricas, el trabajo hermenéutico sobre nuestras obras presupone que los escritores están solos y escriben individualizados, cerrados sobre sí mismos, plegándose, a la manera del discurso autobiográfico y confesional, en el sujeto del enunciado que ellos mismos configuran y separándose de la dimensión existencial de la experiencia vivida. Esta perspectiva de lectura, que coincide con el enfoque crítico que lee a estos autores desde las nociones de *literatura de los hijos* y *posmemoria*, es reaccionaria porque adopta un enfoque que considera la literatura como una expresión lingüística de subjetividades enraizadas en el yo.

No niego que en nuestro corpus podamos encontrar efectivamente una escritura del duelo y el trauma, un tono melancólico, culpabilizante y contenido, una cierta afasia indicativa de la incapacidad de asimilar experiencias extremadamente dolorosas y una anomia que expresa la neutralización de la capacidad de actuar políticamente. Sin embargo, resulta improcedente efectuar estos juicios totalizantes y unidimensionales en condiciones de que nuestro corpus se ocupa de pensar lo común, en virtud de lo cual reivindica el poder generativo y creativo de la memoria y la literatura. Si estas obras convierten la culpabilidad y el resentimiento en un objeto de contemplación estética, no es para regocijarse de modo

autocomplaciente en la miseria y la violencia a la que la sociedad chilena se ha visto orillada, sino que para señalarnos a nosotros, sus lectores, una salida. Para solo mencionar un ejemplo que evidencia lo impropio de este enfoque de lectura, recurro a una obra de Nona Fernández, *La dimensión desconocida* (2017), cuya narradora, a propósito de un documental sobre la Vicaría de la Solidaridad que ha ayudado a editar, reflexiona acerca de la persistencia de las imágenes del pasado dictatorial en su vida: “*Nací con esas imágenes instaladas en el cuerpo*, incorporadas en el álbum familiar que no elegí ni organicé. Mi escasa memoria de esos años está configurada por esas escenas. En la sucesión veloz de acontecimientos en la que habito, en el torbellino de imágenes que consumo y desecho a diario, estas se han mantenido intactas con el tiempo” (Fernández, 2017: 65; énfasis añadido). Y agrega luego:

He dedicado gran parte de mi vida a escudriñar esas imágenes. Las he olfateado cazado y coleccionado. He preguntado por ellas, he pedido explicaciones. He registrado sus esquinas, los ángulos más oscuros de sus escenarios. Las he ampliado y organizado intentando darles un espacio y un sentido. Las he transformado en citas, en proverbios, en máximas, en chistes. He escrito libros con ellas, crónicas, obras de teatro, guiones de series, de documentales y hasta culebrones. Las he visto proyectadas en innumerables pantallas, impresas en libros, en diarios, en revistas. He investigado en ellas hasta el aburrimiento, inventando o más bien *imaginando* lo que no logro entender. Las he fotocopiado, las he robado, las he consumido, las he expuesto y sobreexpuesto abusando de ellas en todas las posibilidades. He saqueado cada rincón de ese álbum en el que habita buscando las claves que puedan ayudarme a descifrar su mensaje. *Porque estoy segura de que, cual caja negra, contienen un mensaje* (Idem; énfasis añadido).

En esta extensa cita no hay nada equiparable a la culpa, la contención o el duelo. Por el contrario, el problema de la memoria se equipara a los estertores incontenibles de la carne, en el sentido de que, tal como esta última se excita y alborota con independencia de la voluntad, recordar el pasado obedece a un remanente o sustrato preconsciente, anterior incluso a la subjetividad. Las imágenes de la dictadura referidas en esta cita están instaladas en una memoria larvaria, a la vez que pertenecen al archivo de la cultura, y si la narradora interroga persistentemente estas imágenes es porque tiene la certeza de que ellas contienen un mensaje que impugna tanto su propio proceso formativo, como el de la comunidad. La voluntad de desplegar la memoria en la escritura no responde únicamente a un asunto personal, ya que la memoria es el punto de intersección entre lo individual y lo colectivo, y la escritura no hace más que difuminar los límites entre estas dimensiones. El propio Zambra, que ha servido como chivo expiatorio de estas lecturas reaccionarias, comprende la literatura de este modo: “Toda literatura es personal y nacional. Toda literatura lucha contra sí misma, contra lo personal y lo nacional” (Zambra, 2010: 225). Esta lucha constituye el centro de las

disquisiciones que nos ocupan, a saber, el modo en que la literatura *hace huir* las formas comunes de lo personal y lo nacional, para develar los agenciamientos que nos toman, o bien, “las voces que están tras la nuestra” (Bisama, 2016: 200).

A contrapelo de las perspectivas de lectura comentadas en las páginas precedentes, Rojo (2016) explica el problema de la persistencia del pasado y el trabajo de la memoria en nuestras obras a partir de tres motivaciones: (1) de este modo, las novelas sondearían simbólicamente la brecha generacional que se abre entre padres e hijos, donde estos últimos no alcanzaron a vivir la vida de predictadura y dictadura que los primeros sí; (2) escribiendo desde la perspectiva de niños o hijos, nuestros autores iluminarían el lugar donde estaban ellos, los niños de entonces, en aquel tiempo sin una conciencia total acerca de lo que estaba aconteciendo; y (3) con ayuda de la memoria, nuestros autores aspiran a construir una significación en torno a aquel pasado enigmático y las consecuencias que este proceso político ha conllevado. Nuestro corpus no escribe del pasado y la memoria para elaborar y enquistar el duelo y la culpabilidad en la conciencia, ya que, por el contrario, estas tres motivaciones señaladas por Rojo, tienen como sustrato el potencial terapéutico que conlleva, para el escritor y la comunidad, la escritura y la lectura de la experiencia traumática.

Según Braidotti (2009), los traumas tienen

el efecto de allanar el tiempo y envolverlo en una sensación de entumecimiento generalizado que establece un ‘ahora’ eterno, insostenible y opresivamente lineal. La tiranía de esta linealidad opera como un agujero negro en el que implosiona y desaparece todo futuro posible. Las situaciones extremas de dominación totalitaria o de opresión despojan al sujeto de cualquier complejidad agregada y lo reducen a un pedazo de carne brutalmente ultrasimplificada (Braidotti, 2009: 232)

Para Braidotti (2009), la escritura del trauma, el esfuerzo por recordar, por apropiarse creativamente de una memoria histórica o genealógica, es una lucha que se libra en contra de este brutal reduccionismo de la complejidad humana que las comunidades políticas pueden llevar a cabo en nombre de la identidad nacional, la modernidad y el progreso. Si bien los textos de nuestro corpus evocan el mundo arrasado por la modernización autoritaria desde la perspectiva de voces personalísimas y secundarias, estos hacen de la escritura, ese espacio virtual abierto por el escritor, una acción colectiva de memoria minoritaria, capaz de poner de relieve la naturaleza común de la vida fragmentada y simplificada por la violencia.

Siguiendo a Foucault y a Deleuze, Braidotti entiende por memoria minoritaria aquello que el primero denomina como contra-memoria y el segundo como anti-memoria, esto es, una “facultad que, en lugar de recuperar, en un orden lineal, recuerdos específicamente

catalogados, funciona, en cambio, como un *acto de desterritorialización que aparta al sujeto de su sentido de identidad unificada y consolidada*” (Braidotti, 2009: 231; énfasis añadido). Mientras la memoria ha sido comprendida tradicionalmente como un banco de datos centralizados correspondiente a una identidad fija o molar, es decir, tributaria de una subjetividad consumada, la memoria minoritaria remite a la fuerza imaginativa de una “rememoración intensa, zigzagueante, cíclica y desordenada [que] ni siquiera intenta recuperar información de una manera lineal [sino que] funciona como una *capacidad de acción desterritorializadora que desacopla al sujeto de una localización unificada y centralizada*” (ídem; énfasis añadido). Cabe considerar esta concepción minoritaria de la memoria, como el efecto de la confluencia de esta misma y la facultad cognitiva de la *sensibilidad*, tal como es comprendida por Berardi (2017), las cuales, mediante un trabajo mancomunado, registran y crean conjunciones o alianzas, con el efecto coadyuvante de una disolución de la identidad.

A pesar de que la crítica literaria no ha recurrido a estos conceptos, es posible encontrar lecturas que identifican en nuestras obras el despliegue de una forma o concepción alternativa de la memoria. Al respecto, es de destacar las palabras de Oreja (2018) quien, a propósito de la novela *Sangre en el ojo* y de la relación que construye esta entre la memoria y la enfermedad, destaca el modo en que la escritura de *los hijos* crea una “memoria emancipada” (2018: 93), un modo de recordar y construir memoria a partir de una perspectiva marginal, o bien, donde la subjetividad crea toda clase conjunciones y alianzas en las que el sujeto de la enunciación se pierde o disipa. En esto también repara Franken, quien, recurriendo al concepto de ruina, afirma lo siguiente:

Para estas novelas, la construcción ficcional de la memoria no se articula como un relato coherente y cronológico, sino que estetiza justamente como una suerte de ruina, es decir, como una suerte de capas de sentido y de significaciones que permiten acceder al pasado, pero siempre de modo incompleto y mediado. Por lo mismo, la memoria es entendida y construida, por estos autores, como un proceso y no como un acontecimiento (2017: 188-189).

Los conceptos de *antimemoria*, *memoria minoritaria* y *memoria sensible* me parecen adecuados para abordar nuestro corpus, ya que las novelas y cuentos que nos convocan, configuran una compleja red narrativa que, en lugar de afianzar los procesos de subjetivación individual y/o colectivo, apuesta por una reinención activa de la memoria sobre la base de la impugnación del proceso de modernización nacional y la explicitación de los procesos de modulación de la subjetividad contemporánea.

Cabe agregar, finalmente, que lo relevante de la construcción de las memorias secundarias no es tanto su diferimiento respecto de unas memorias de primer orden, insertas en la tormenta de la *historia*, como la posición liminar que estas memorias ocupan, situadas siempre en un *entre* que les otorga una perspectiva privilegiada: los niños entre la vida desnuda y la servidumbre de la adultez, las clases medias entre la oligarquía y la pobreza, los migrantes entre la tierra natal y el país de acogida, los testigos entre las víctimas y los victimarios, etc. Esta posición de enunciación liminar, en devenir, en transformación, explica el motivo por el que nuestros autores manifiestan una especial predilección por los traidores, cuya condición, entre la responsabilidad y la negligencia, inutiliza la simplificación maniquea de la realidad. Aun cuando nuestros escritores hablan desde lo personal y la intimidad cotidiana, obligados a pasar a través de las pasiones negativas y los acontecimientos traumáticos, lo que centellea tras toda la tristeza y la impotencia es una voluntad afirmativa de la vida y los poderes creativos de la escritura y la memoria ante las fuerzas que las modulan y aprisionan.

(3) Costamagna (2016), en un capítulo de su tesis doctoral titulado *Memorias de segunda generación*, discute la pertinencia de la noción de *posmemoria*, acuñada por Mariane Hirsch en su libro *Family Frames: photography, narrative, and postmemory* (1997), para abordar las representaciones de la infancia en la narrativa chilena reciente. Con este concepto Hirsch designa los relatos del pasado traídos al presente por los hijos de las víctimas de procesos históricos de violencia política, los cuales han crecido dominados por narrativas que precedieron su nacimiento:

La posmemoria es una forma de memoria poderosa y muy particular porque su conexión con su objeto o fuente está mediado no por un recuerdo, sino a través de una inversión emocional y una creación [efectuado por quienes crecieron] dominados por narrativas que precedieron su nacimiento, cuyas propias historias tardías son evacuadas por historias de la generación previa moldeadas por eventos traumáticos que no pueden ser entendidos o recreados (Hirsch, 1997 Cit. en Costamagna, 2016: 33)

Sin embargo, en lugar de suscribirse a esta categoría, Costamagna problematiza la idoneidad de este concepto recuperando las críticas formuladas por Beatriz Sarlo, y la hija de detenidos desaparecidos por la dictadura Argentina, Mariana Eva Pérez, quienes plantean que este concepto enfatiza la dimensión subjetiva, biográfica y narcisista de la memoria, a la vez que conlleva una visión pasiva y genealógica de la misma, que vincula inextricablemente la

memoria de los hijos a la de los padres, en condiciones de que estos textos literarios constituyen un espacio autónomo.

En virtud de estos planteamientos, Costamagna (2016) se inclina por leer *Formas de volver a casa* desde la perspectiva del neologismo *autoficción*, de acuerdo al modo en que comprende este concepto el crítico español Manuel Alberca, según el cual, el autor de autoficciones “no se conforma sólo con contar la vida que ha vivido, sino en imaginar una de las muchas vidas posibles que le podrían haber tocado en suerte vivir (...), lo que pudo haber sido. Esto le permite vivir, en los márgenes de la escritura, vidas distintas a la suya” (Alberca, 2007, Cit. en Costamagna, 2016: 78-79). Mientras Anna Forné (2014) subraya las correspondencias entre las nociones posmemoria y autoficción, en cuanto que ambas categorías emergerían de “una labor de búsqueda iniciada desde un espacio autobiográfico interrumpido y atravesado por los acontecimientos históricos (...) [en] un proceso de búsqueda genealógica que recicla los materiales de archivo en forma de pos-imágenes, o sea, los restos documentales se reincorporan en una historia de vida en construcción” (Forné, 2014: 115); por su parte, Costamagna enfatiza las divergencias entre las mismas: a diferencia de la *posmemoria*, que ensombrece la escritura con la marca genealógica, y de la *autobiografía*, donde el escritor narra su vida, la *autoficción*, entre lo verosímil y lo veraz, confunde los límites entre persona y personaje, entre autor y narrador, ya que lo real se presenta en la autoficción como simulacro novelesco, evadiendo, de este modo, la hermenéutica de sí para abrirse a la imaginación de vidas alternativas, vidas distintas a la de la identidad personal (Alberca, 2007 Cit. en Costamagna, 2016).

Para Alberca (2007) las relaciones entre obra y autor, entre realidad y artificialidad, se complican en la autoficción, en cuanto que el espacio virtual del texto autoficcional juega con lo real, abriendo una libertad creativa que la autobiografía no puede conceder a los escritores. El fenómeno de la *autoficción*, tal como es descrito por Alberca, refiere a un fenómeno de alianza aberrante entre la novela y la autobiografía, en cuanto que, por un lado, estos textos suspenden el principio-límite de la distancia y des-identificación que distingue al autor del narrador en la ficción novelesca, para incorporar tramposamente materiales autobiográficos en ella; y, por otro, subvierte las bases del género autobiográfico moviéndose entre lo real y lo inventado, entre lo verosímil y lo veraz, haciendo indiscernible sus límites. En este sentido, la autoficción rompería con el contrato mimético que aúna la transparencia

referencial con la evidencia autobiográfica, cuya “inestabilidad referencial y enunciativa (...) provoca una lectura oscilante entre el polo ficticio, que se reclama sobre todo de la *invetio*, y un polo autobiográfico que no se satisface con la consideración meramente textual y sin referente externo” (Alberca, 2007: 51).

En correspondencia con estos planteamientos y siguiendo a Silvia Molloy, Amaro (2018) acuña los conceptos de *pose autobiográfica* y *pose autoficcional*, con los cuales señala el aire impostado de las llamadas *escrituras del yo*. Estas nociones señalan la *pose* que todo escritor elabora para un lector con el fin de generar un determinado efecto: “¿Qué escritura del yo no ‘posa’ para un lector, de cara al cual se erige una ‘verdad’, una defensa, una excusa, o bien todo lo contrario, una mistificación?” (2018: 298). Sin embargo, la pose autoficcional persigue efectuar una “reflexión escritural que pon[ga] en suspenso lo autobiográfico, difiriéndolo, desplazándolo hacia la novela pero sin llegar a ella” (2018: 21). Considerando las aportaciones críticas de numerosos teóricos, Amaro plantea que la noción de autoficción, dependiendo de qué tan amplia o restringida sea la forma en que se emplea el término, puede remitir tanto a un subgénero narrativo más próximo a la novela que a la autobiografía, como a un recurso o herramienta literaria, que sería, de hecho, el caso de nuestro corpus.

El análisis de Costamagna comprueba que la noción de *literatura de los hijos*, acuñada por Zambra, emerge de esta zona de indeterminación que crea la autoficción, donde la escritura se constituye como un espacio donde los límites entre el autor y el narrador, entre lo real y lo ficticio, se difuminan a la vez que dialogan incesantemente. El ensayo de Zambra que cierra el volumen de textos críticos publicados bajo el título *No leer* (2010), a saber, *De novela, ni hablar*, puede ser considerado como una declaración de principios que confirma esta lectura de Costamagna. Si bien Zambra no emplea la noción autoficción, en este texto plantea la necesidad de reformular el género de la novela e impugnar el sentido que el Boom Latinoamericano le atribuyó a esta. Mediante la aseveración paradójica que formula al inicio de su ensayo, “para hacer literatura es necesario no hacer literatura” (2010: 218), este pone de relieve la relación inextricable entre la literatura y la vida, cuya vinculación ha sido neutralizada por los novelistas, con su confianza ciega en la palabra y en la representatividad de la misma. De modo que este se inclina por el concepto de *libro* en lugar de *novela*, en cuanto que esta última ya no puede ser más exaltación del artificio de la palabra, ni menos

aún novela total. Solo escribiendo libros y no novelas, diciendo lo que se desea decir sin literatura, esta puede agenciarse con la vida y, de este modo, señalar una salida.

Esto explica el motivo por el que, si bien nuestro corpus compartiría ciertos rasgos estilísticos con el neobarroco, la relación que nuestras obras sostienen con el pasado, como una dimensión que es imposible hacer ingresar en el lenguaje, hacen que estas sean “una parodia de la estética neobarroca” (2016: 245). Para Rojas (2010, 2012) la estética literaria neobarroca se caracterizaría por un cierto entusiasmo por el artificio, la simulación y el espectáculo, recuperando la significabilidad de la palabra, lo cual se traduce en el crecimiento del cuerpo retórico de las obras por la proliferación de significantes y en la textualización de una realidad que no preexiste al texto y cuya elaboración no puede ser borrada como tal. Por el contrario, como destaca Bottinelli (2016), nuestro corpus se basa en la pura exposición del fracaso de la palabra y de la comunicación derogada, “voces que no pretenden trascendencia, sino solo hablar” (2016: 16), y, sin embargo, “de ese lenguaje en decadencia el escritor entresaca aquello que aún se puede decir, y *procura decirlo con la mayor claridad, seca, cabalmente*” (Zamora, 2010 Cit. en Bottinelli, 2016: 25; énfasis añadido). En efecto, nuestro corpus duda de la capacidad de representación del código lingüístico, por lo que concibe la escritura, no en virtud de la superación del desafío técnico de la mimesis o la verosimilitud, sino que, más bien, esta sería resultado de un encuentro fortuito con la palabra, que posibilita, sin embargo, para decirlo con Rojas, “*recomponer el cuerpo cotidiano de la historia*, esa dimensión del tiempo vivido al que podríamos denominar como la ‘materia oscura’ de la historia: *el pasado*” (2016: 245; énfasis añadido).

En el texto *Un libro vacío* (2010), Zamora cuestiona la idea de que se escriba porque se tenga algo que decir o se tenga una motivación trascendente, ya que, más bien, se escribiría *por si acaso y porque sí*, a la manera, quizás, de los apuntes dispersos y fragmentarios que se toman para retener la evanescencia de las cosas sujetas al movimiento perpetuo de la desfundamentación. Pero la autoficción, este tipo de escritura que “juega a ‘ser o no ser’ verdadero de relato del yo” (Arfuch, 2005: 293), no es un recurso retórico empleado únicamente por Zamora, sino que, prácticamente todos nuestros autores recurren a esta estrategia, frente a lo cual cabe interrogarnos por las razones de tal transversalidad. A propósito de la pose autoficcional de Lina de Meruane en *Sangre en el ojo* y, en general, de la generación de autores que integran nuestro corpus, Amaro se pregunta, precisamente, por

la motivación que subyace tras el uso de este recurso, por el modo en que esta estrategia retórica se relaciona con el pasado histórico reciente.

Me pregunto si, en este contexto, no serán las autoficciones con sus componentes de verdad y ficción, de deliberada pérdida de la inocencia, una reacción necesaria en este otro momento de la historia y de la memoria, que busca concebir otros modos de exploración del recuerdo y la capacidad del lenguaje para abarcarlo. Quizás estas autoficciones, muchas de ellas asociadas a la llamada ‘literatura de los hijos’ y la posmemoria, sean el canal válido que encuentran nuestros narradores para lograr una realización estética y política no siempre del todo desafiante, pero al menos abierta a nuevas formas de exploración escritural -en un ámbito usualmente caracterizado por su falta de riesgo-, en que la pose, irrepetible y extrema, multiplicada, sea el umbral de un nuevo tipo de respuestas a las preguntas que aún no parecen resueltas (Amaro, 2018: 307).

En esta cita, Amaro plantea una pregunta abierta -que recupera, de igual modo, Costamagna en su tesis-, en torno a las motivaciones y las connotaciones políticas que radican tras la adopción de la autoficción como *pose de la escritura del yo*.

Al respecto, habría que decir que la autoficción se da en nuestro corpus concatenado a una escritura que, como señala Rojo (2016), se caracteriza por un *repliegue minimalista, contraépico y antitremendista*, y, habría que agregar con Rojas (2015), por un lenguaje donde *coexisten lo intrascendente y lo intenso*. Este lenguaje, sumado a la construcción de memorias secundarias, configuran unas obras que exponen aquella extraña mezcla, referida por Pardo (2014), entre singularidad y universalidad, a saber, la *cualquieridad*. Como hemos comprobado, la crítica académica y periodística ha recepcionado nuestro corpus enfatizando su dimensión edípica (*la literatura de los hijos*) y personológica (*la generación de los culpables, las escrituras del yo*), en una operación exegética que, de modo subrepticio, insiste en articular las escrituras de nuestros autores con sus respectivas trayectorias biográficas y sus experiencias personales. Sin embargo, los personajes y voces narrativas de nuestro corpus proyectan el anhelo de huir de toda gesticulación forzada, en virtud de lo cual tienden a representar personajes que parecen fundirse o mimetizarse entre sus coetáneos. Escribir acerca de la vida de *cualquiera*: este parece ser el anhelo de nuestros escritores.

En efecto, las obras que componen nuestro corpus expresan el deseo del anonimato frente a la privatización generalizada de la existencia. Bottinelli (2016) señala que el régimen militar consumó su poder destruyendo la sintaxis existente, estigmatizando y borrando vocablos y modos de habla cotidiana, según el propósito de obliterar el pasado anterior a la refundación capitalista de la nación, pero sobre todo cualquier dimensión del lenguaje en el que se labrara una dimensión común de sentido:

El fin de la dictadura, suponíamos, nos devolvería una forma de organización del sentido que había existido antes del golpe (...). Pero no pasó. Porque los textos, los tejidos de la cultura chilena del siglo XX, los relatos de trascendencia colectiva, las formas para nombrar al/a otro/a en un horizonte común se habían arcaizado, habían sido exitosamente enterrados por la discontinuidad que la dictadura introdujo en el relato de la historia de Chile, que condenó como anti-moderno todo el período que le antecedió (Bottinelli, 2016: 13).

En continuidad con estos planteamientos, la narradora de *Chilean electric* (2017a) recupera el lenguaje empleado por el dirigente socialista Clodomiro Almeyda, como anhelando la época cuando el lenguaje signifiante era empleado para construir agenciamientos colectivos de expresión. En esta línea, apelando a una nostalgia equivalente, Bisama en su ensayo *Fotos* (2016), recuerda el documental *La batalla de Chile* de Patricio Guzmán, específicamente, la parte correspondiente a las tomas y expropiaciones de las fábricas e industrias durante el gobierno de la Unidad Popular. Para Bisama lo más sorprendente de aquellas imágenes es la lengua empleada por los obreros, estudiantes y políticos: “creo que el mayor mérito de Guzmán es haber captado esa lengua que después se perdió, esa retórica que en la película representaba un espacio colectivo” (2016: 207). El gran triunfo de la dictadura es, para Bisama, hallarnos de modo imprevisto en la circunstancia de ser espectadores completamente ajenos a esas palabras, obligados a mirar las secuencias en el documental de Guzmán “como si se tratase de un *idioma extranjero*” (idem).

Esta preocupación por el lenguaje, devela que nuestro corpus aspira a ser un testimonio acerca de la desaparición de un mundo y, con él, de un lenguaje, *un lenguaje común*, en virtud de lo cual oponen al *estallido de lo común*, un discurso narrativo donde “lo íntimo reemplaza lo monumental” (Bisama, 2016: 197). “Huir de la gran épica para enfocar las esquirlas” dice Costamagna (2016: 144) casi como una consigna generacional, coincidiendo con la lectura de Rojas, para quien, en nuestro corpus, el pasado se encripta en la cotidianidad, “como si el cuerpo de lo cotidiano estuviese constituido por las esquirlas de un gran estallido” (Rojas, 2015: 241). Este estallido reverbera en nuestras novelas, tal como si sus personajes y voces narrativas fueran siluetas recortadas sobre el paisaje de una catástrofe acaecida en un tiempo anterior a la memoria personal. Ahora bien, este estallido es abordado por nuestro corpus no como una experiencia personal y privada, tal como puede ser comprendida desde la perspectiva del liberalismo, donde toda experiencia es atribuida al sujeto individualizado. A diferencia de la autobiografía, que pliega al sujeto del enunciado en el sujeto de la enunciación, la autoficción o la pose autoficcional apoya la construcción

estética de la *cualquieridad*, ya que su carácter ambivalente, entre la realidad y la ficción, posibilita la desfiguración y disimulación de la identidad personal del escritor, en provecho de la creación y exposición de otras vidas y otras experiencias.

Esto es precisamente lo que concluye Robin (2002) quien, siguiendo a Doubrovsky, define la autoficción del siguiente modo: “No ser nada, lo más cerca posible de los rasgos de todos. No ser sino una imagen potencial” (2002: 50), o bien, la autoficción sería “una ficción que el sujeto se incorpora (...) [un] inventarse, auto-engendrarse, en un desplazamiento perpetuo de lugares de sujeto” (2002: 52). En este sentido, la autoficción es un proceso de experimentación escritural sobre la ficción del yo que, fragmentando o diseminando la identidad, enfatizando su inconsistencia, devela la vacuidad de la misma para escapar a la trampa de la unidad subjetiva. Estas palabras de Robin (2002) develan la estrecha contigüidad entre la autoficción y aquello que Foucault llama el *arte de vivir* o la *estética de la existencia* que consiste “en matar la psicología, en crear, consigo mismo y con los otros, individualidades, seres, relaciones, cualidades sin nombre. Si uno no puede llegar a hacer esto en su propia vida, ella no merece ser vivida” (Cit. en Bordeleau, 2018: 18). Pero también, al mismo tiempo, enfatizan su distancia respecto de la autobiografía, la cual, como plantea Derrida (2008), responde a un movimiento inmunitario orientado a preservar una sustancia, a mantener a salvo o indemne una supuesta desnudez virginal e intacta. Para decirlo con Deleuze y Guattari (2002), la autoficción es la operación mediante la cual los escritores de nuestro corpus aprenden a ser nadie, a hacer del mundo un devenir, *pintando el mundo sobre sí mismos y no a sí mismos sobre el mundo*.

Zamora, en *De novela ni hablar*, señala que el gran tema secreto de la literatura chilena es el divorcio entre la lengua hablada y la lengua escrita, entre lo que se dice y lo que se escribe: “Un nítido divorcio persiste entre la lengua hablada y la lengua escrita: son muchas las palabras y las frases que, entre nosotros, se dicen pero no se escriben. Contra ese divorcio lucharon Gabriela Mistral, Nicanor Parra, Enrique Lihn o Gonzalo Millán; se atrevieron cada uno a su modo, a escribir, a buscar un lenguaje chileno” (2010: 222). Esta idea se vuelve a repetir en el relato *Yo fumaba muy bien* (2014), donde se lee que “el problema de la literatura chilena era la costumbre de escribir *cigarrillo* en lugar de *cigarro*. En Chile nadie dice cigarrillo, decimos cigarro, argumenté, como golpeando una mesa imaginaria, pero los escritores chilenos escriben cigarrillo” (2014: 138). Para Zamora, en Chile solo los

poetas han atendido a este problema, mientras que los novelistas se han mantenido históricamente de espaldas a la lengua chilena. La inclinación que sostiene este autor por la narrativa constituye en sí misma una confirmación de que acoge el proyecto de resarcir este problema, ya que, según él “se escribe para leer lo que queremos leer” (2010: 219), a saber, una narrativa que es capaz de acoger *en* la escritura la vida y el habla de cualquiera.

Nuestro corpus no adopta un posicionamiento ideológico o un compromiso político partidista. En su lugar, como ha notado Willem (2016), nuestros autores se inclinan por un lenguaje que aspira a cerrar la brecha abierta entre la literatura y el habla cotidiana, entre la literatura y la vida, lo cual redundará en la concisión y la depuración de una escritura “deliberadamente pobre” (2016: 300). Willem (2016: 299) destaca las palabras con que Zambra reivindica el uso del habla coloquial, que sería el único lenguaje capaz de nombrar las vidas anónimas: “Prefiero yo *las palabras de todo el mundo*” dice Zambra, confirmando que su literatura es un resultado de “la identificación de la fuerza de creación individual con la expresión de la vida anónima” (Rancière, 2005: 78). Estos aspectos de nuestro corpus ponen de relieve su carácter minoritario, en cuanto que, según Deleuze y Guattari (1975), mientras en la literatura mayor el contenido precede la expresión (“dado un contenido en una forma dada, encontrar, descubrir o ver qué forma de expresión le conviene” [1975: 45]), en la literatura menor la expresión precede al contenido, porque esta debe romper las formas comunes, conquistar el sentido, y, sobre ese quiebre y conquista, debe poder reconstruir un nuevo contenido que estará ya en ruptura con el orden de las formas, haciendo que todos sus elementos adquieran un talante político.

Sin embargo, el lenguaje de nuestro corpus no se asemeja al empleado, por ejemplo, por Diamela Eltit en su obra *Los vigilantes*, donde se desterritorializa la función comunicativa y significante de la lengua. En esta obra, considerada por la crítica especializada como una obra de literatura menor, Eltit apuesta por la ilegibilidad del discurso narrativo. Por el contrario, nuestros escritores propenden a la creación de lo que Rancière (2005), a propósito del anonimato, llama un *lenguaje común*, o bien, como dirían Deleuze y Guattari (1975), un *lenguaje sobrio, la lengua de cualquiera*, que se ubica, al igual que la obra de Eltit, en las antípodas de la literatura funcionarizada, esto es, una literatura que sirve como vehículo de un “estatuto funcional de ilustración de una fuerza estatal, social o religiosa” (Rancière, 2005: 84). Esta *lengua de cualquiera* es el suelo sobre el que asienta la máquina colectiva de

expresión que conquista la “indiscernibilidad [de la] escritura con la lengua común, la lengua de las vidas silenciosas” (Rancière, 2005: 79).

Ahora bien, se podría objetar a esta lectura que nuestros autores no renuncian a la función autor, ya que publican sus obras empleando para ello sus respectivos nombres propios. Sin embargo, de nada sirve exigir a los narradores un anonimato efectivo, si su escritura no sigue un devenir anónimo. Según Rancière (2005) el anonimato no es una sustancia, no hay un ser-anónimo, sino un devenir, es decir, “una fuerza disyuntiva que solo experimenta de manera momentánea y discontinua bajo el umbral de lo banal y lo cotidiano” (Cit. en Bordeleau, 2018: 46). El devenir anónimo de la escritura es un factor de desemejanza de la identidad individual y colectiva, es una operación desubjetivadora que alimenta un proceso de conjunción social, ya que allana las diferencias. El devenir anónimo de la escritura abre un proceso de conjunción de los individuos en la singularidad colectiva de *cualquiera* que permite desencadenar una solidaridad afectiva y política productora de un sentido de pertenencia que no descansa en la necesidad de ninguna identificación ni tampoco en la apelación a las formas mayores de lo nacional, la clase o el sexo.

(4) Álvarez (2012) propone como criterio general para la interpretación de la narrativa chilena de posdictadura, el análisis del vínculo que estas obras sostienen con el mundo material en función de la *epistemología helenística* de las escuelas escépticas, epicúreas y estoicas. La coordinación/descontextualización-posmoderna de la epistemología helenística con la nueva narrativa chilena sería pertinente en cuanto que, pese a las importantes diferencias culturales e históricas, dicha epistemología se desarrolla en un contexto de cambio y crisis de la ciudad-Estado, semejante, según sugiere Álvarez, al caso de los narradores chilenos confrontados a “la instauración del capitalismo financiero y la inserción de Chile en el contexto global” (Álvarez, 2012: 16). Para Álvarez, la nueva narrativa chilena desarrolla una poética postmoderna centrada en torno a “las posibilidades y limitaciones de la representación y su vínculo con la percepción” (2012: 13), que sería un problema epistemológico abordado, precisamente, por dichas escuelas del pensamiento alejandrino.

Así, Álvarez distingue, en primer lugar, *la novela escéptica* que describe a partir de una cierta imposibilidad o renuncia a interpretar el sentido de las cosas que se relatan o los acontecimientos acaecidos, puesto que nunca se podrá afirmar si nuestros sentidos nos

engañan o nos dicen la verdad. Las novelas escépticas, como *La calma* (2004) de Sergio Missana y *Camanchaca* (2009) de Diego Zúñiga, presentarían una cierta renuencia a explicar los actos y las acciones, en provecho de una escritura objetivante, apagada y uniforme que se enuncia desde “el espacio incierto de la pura retirada” (2012: 19). Asimismo, tal como el escepticismo antiguo buscaba liberar al individuo de la inquietud producida por la información contradictoria que recibía sobre la naturaleza a través de los sentidos, la novela escéptica pone de relieve el carácter abstracto y arbitrario de la historia y la modernidad, hasta el punto de descreer de todo (“de las promesas neoliberales de la dictadura, del romance de la transición democrática, de una cierta mitología de la izquierda que vive de su pasado y propone retomar la historia allí donde se la interrumpió hace cuarenta años” [2012: 27]), en provecho de la observación y evaluación de la realidad. Al mismo tiempo, esta actitud decantaría en el desarrollo de obras que comunican a sus lectores una advertencia sobre el presente, fundada en el carácter violento y alienante de todo proyecto comunitario.

Por oposición a la novela escéptica, *la novela estoica* se caracterizaría por la voluntad de efectuar un juicio claro y distinto acerca de las cosas y los acontecimientos, de acuerdo con un marco de referencia moral y/o ético que preexiste a la narración. Novelas como *Av. 10 de Julio Huamachuco* (2007) de Nona Fernández y *Diagonales* (1986) de Maorí Pérez, se adscribirían a esta categoría porque, a diferencia de los escépticos, presentan una voluntad de rearticular el sentido, pero que se expresa en una fe insegura en la existencia de un logos ordenador. Sin embargo, tras el anhelo de que “algo que sea real y al mismo tiempo comprensible” (2012: 22), el narrador de estas novelas constata con angustia que todo ordenamiento “parece implicar la destrucción de los sujetos que lo habitan” (2012: 21). De igual modo, al subrayar el desajuste entre el orden deseado y el orden real, subyace en estas obras el anhelo de armonizar el mundo con una idea benigna del mismo. Las obras estoicas, por consiguiente, tenderían a arraigarse en el horizonte común de la identidad nacional, que podría asemejarse a una utopía que conservan o cuya pérdida lloran.

Finalmente, las novelas epicúreas se caracterizarían por enunciar la verdad de los sentidos y de los productos de la imaginación, confiando en “la equivalencia entre la percepción directa de los objetos y su evocación en el recuerdo, la memoria o la imaginación” (2012: 16). Esto redundaría en que, a partir de esta relación con el mundo material, el epicúreo “se embar[que] en una empresa maníaca y creativa que es al mismo tiempo gozosa y total: la

proliferación del mundo y de los mundos” (2012: 22). Novelas como *Caja negra* (2006) de Álvaro Bisama y *Diario de las especies* (2008) de Claudia Apablaza, serían epicúreas porque “aprovechan las vacilaciones de la epistemología posmoderna para expresar un elevado grado de confianza en el mundo como realidad, y en sí mismos como quienes lo crean y experimentan” (2012: 23). Las novelas epicúreas hacen coincidir la imaginación, la percepción y la memoria, la producción simbólica con la producción material, por lo que estas no extrañan la materia, sino que afirman los signos como su reemplazo y equivalente total.

La duda sobre la fiabilidad de las representaciones del mundo (estoicismo), la fe o la pérdida de la fe en un logos ordenador (estoicismo) y la afirmación gozosa de la coincidencia entre imaginación y percepción (epicureísmo). Estas serían, en definitiva, los tres tipos de relaciones con el mundo material que, según Álvarez, es posible encontrar en la narrativa chilena contemporánea, en cuyo núcleo radicaría una vacilación fundamental acerca de la capacidad de la escritura de penetrar en lo real. Sin embargo, esta sugestiva lectura plantea varios problemas y dificultades. Álvarez concibe estas tres sensibilidades como un efecto del agotamiento de la modernidad y del énfasis en lo individual y lo personal, aspecto que, sin llegar a negarle una dimensión política, volvería dificultoso, según el autor, que estas obras pudieran llegar a pensar lo común. Asimismo, los límites de estas taxonomías resultan demasiado difusos cuando se aterrizan a los proyectos escriturales de nuestros autores, tendiendo a imbricarse o entremezclarse en sus diversas producciones narrativas, por lo que es imposible suscribir a nuestros autores, de modo perfectamente individualizado, a una u otra categorías. De ahí que, a la hora de fundamentar esta propuesta de lectura, Álvarez tome en consideración para su análisis solo obras particulares de los autores, sin indagar en otras obras de los mismos, lo cual constituye, metodológicamente, el punto ciego de esta propuesta.

Pero el problema fundamental que reviste esta propuesta de lectura es que este diseño tripartito circunscribe las obras narrativas a las coordenadas fijas del sujeto y el objeto, sin considerar su coexistencia fundamental, es decir, para recurrir a Deleuze y su lectura de Bergson, que la conciencia no es un haz luminoso que saca a las cosas de su oscuridad innata, sino que “el ojo está en la cosa” (Deleuze, 1983: 93), “el ojo liga la luz, es él mismo luz ligada” (Cit. en Pardo, 2014: 27), por lo que las cosas son luminosas por sí mismas, de modo que, toda conciencia no es exterior a las cosas, sino que se confunde con estas. Como hemos

visto con Lazzarato (2006), el mundo material no es algo externo al sujeto, sino que el primero siempre está ya al interior del último: un individuo es una individuación de individuaciones, el efecto de la lucha y la cooperación de infinidad de seres o mónadas orgánicas e inorgánicas, por lo que es una ilusión del pensamiento filosófico humanista pensar el sujeto en función del propósito (estoico) de apoyarse y descansar sobre sí mismo.

En el contexto de las actuales sociedades de control, esta propuesta resulta todavía más problemática, ya que aquí el poder se ejercería mediante “tecnologías de acción a distancia de la imagen, del sonido y de los datos, que funcionan como máquinas de modular, de cristalizar las ondas, las vibraciones electromagnéticas (radio, televisión) o de modular y cristalizar los paquetes de bits (los ordenadores y las redes digitales)” (Lazzarato, 2006: 92). Ante esta circunstancia, la aporía del sujeto y el objeto se deshace en provecho de un continuum orgánico e inorgánico que sería el mundo interior del capital. Este aspecto, tratado por nuestro corpus, problematiza esta discusión, ya que devela que el modo en que las subjetividades se gobiernan y conducen en la vida se encuentra mediado a través de toda clase de ondas inorgánicas que vehiculan semióticas significantes y asignificantes. Nuestros autores, ubicados en la transición tecnológica de lo analógico a lo digital, de lo mecánico a lo electrónico, se muestran plenamente conscientes de esta circunstancia, adoptando un enfoque crítico, que oscila entre la atracción hacia las nuevas tecnologías, en cuanto que herramientas de suplementación de la vida y de exteriorización, gestión y transferencia de la memoria; a la vez que de repulsión hacia las mismas, en cuanto que estas son usadas por el capitalismo como poderosas herramientas de sujeción y servidumbre.

Las novelas de Bisama, Fernández y Meruane que integran nuestro corpus, son particularmente relevantes en lo que corresponde a esta materia. Estas obras dan cuenta del continuum entre lo orgánico y lo inorgánico, lo natural y lo artificial, lo humano y lo no humano, o bien, entre ciertas facultades cognitivas, como la atención, la memoria y la sensibilidad, y las ondas electromagnéticas emitidas y recibidas por los medios y tecnologías de comunicación; poniendo de relieve la naturaleza positivamente gótica del capitalismo, donde “el capital es trabajo muerto que, semejante al vampiro, sólo se anima chupando el trabajo vivo, y su vida es tanto más alegre cuanto más succiona” (Cit. en Deleuze y Guattari, 2004: 235). Asimismo, el motivo de la carne y el problema de la virtud, que es una constante que atraviesa transversalmente la narrativa chilena a lo largo del siglo XX, es desplazado en

las obras de estos autores en provecho de la exploración estética de las consecuencias derivadas, ya sea, de este continuum an-orgánico, del colapso de la estructura de la percepción, o bien, del desacoplamiento de la estructura ontológica de la subjetividad con motivo de la enfermedad y los cambios a los que se encuentra expuesto el cuerpo. El grado más extremo de esta tendencia la encontramos en la narrativa de Lina Meruane, quien representa un cuerpo que no cesa de escapar irremediabilmente del sujeto y la actividad consciente, rozando incluso el horror corporal, entendido como “el horror de la mutabilidad aterrorizante del cuerpo, su pura materialidad carnal” (Fisher, 2009: 80).

Mención aparte merecen las figuras fantasmagóricas, ni vivas ni muertas, grabadas en la materialidad, que visitan a los personajes y voces narrativas de nuestro corpus. Los fantasmas o espectros, no son necesariamente formas sobrenaturales, ya que, como plantean Deleuze y Guattari (2002), el deseo produce fantasmas cuando este es falseado y equiparado a la falta. En palabras de Fisher (2018a), los fantasmas remiten a aquello que actúa en el presente sin existir físicamente, de modo que están estrechamente relacionados con el mundo espectral del capitalismo tardío, gobernado por abstracciones financieras, donde lo virtual tiene un poderoso efecto sobre lo real. Para Fisher, los espectros se ubican en la intersección entre lo que *ya no es más*, pero que permanece como una virtualidad que *es*, y *lo que todavía no ha ocurrido* actualmente, pero que ya es efectivo virtualmente, operando como un atractor o un anticipador que influye en el comportamiento presente. Asimismo, para este autor, los espectros exploran la dimensión espeluznante de la estructura ontológica de la subjetividad, ya que estas presencias ponen de relieve que la subjetividad es una composición de lo vivo y lo muerto, que hay una espectralidad intrínseca al sujeto hablante, a saber, el material acorporal del lenguaje, cuya presencia ausente señala nuestra incapacidad de experimentarnos a nosotros mismos como simple material biológico.

Asimismo, nuestro corpus evoca numerosos objetos pertenecientes a la esfera de lo cotidiano: fotografías, libros, cigarros, máquinas de escribir, computadores, camas, etc. Pero la relevancia de estos objetos no estriba necesariamente en ser anclajes de lo íntimo, sino que en cuanto testigos mudos de la violencia social y política, indicios fragmentarios de la batalla por la cual desapareció el mundo y el lenguaje anterior a la dictadura. Muchos de los objetos convocados por los relatos de nuestro corpus son las huellas de un pasado inaccesible, esquirlas del estallido de lo común, que permiten tender un puente entre el pasado y el

presente. De modo que, para nuestros escritores, los objetos no son solo materia inerte, sino que, para recurrir a las palabras Steyerl (2014), en estos se condensa fragmentariamente una constelación de fuerzas sociales petrificadas y en permanente intercambio, haciendo emerger lo orgánico en lo inorgánico y viceversa. En este sentido, nuestro corpus participa del enfoque materialista descrito por Steyerl que considera como una necesidad activar las fuerzas petrificadas de los objetos que rodean la vida cotidiana, “las fuerzas congeladas en el desecho de la historia” (2014: 60), para que las tensiones y fuerzas que estas albergan contribuyan a la transformación de la realidad.

Esta discusión es abordada, al nivel de la escritura, por Nona Fernández quien, en *Fuenzalida* (2012), acuña el concepto de *materiales adjuntos*. Este último concepto remite a cualquier objeto capaz de detentar una fuerza dinamizadora del texto narrativo: estos son “el big bang del relato”, es decir, “pedazos de realidad, astillas de lo cotidiano que quedan clavadas en algún lugar de la cabeza” (2012: 119), con los cuales los autores tropiezan, permitiéndoles convocar el relato que desean contar. En el caso de Fernández, estos materiales adjuntos tienden a ser la basura y las ruinas, en las cuales, según destaca Valenzuela (2018), esta podría “leer el quiebre o la crisis que evidencia el acto de separar desde el cual se constituye lo residual” (2018: 185). Al respecto, Valenzuela señala que en la obra de Fernández la materialidad residual, formada en el pasado, señala lo que sigue en actividad en el presente, adquiriendo una relevancia política: en sus obras las cenizas, los cadáveres, las ruinas, la basura, cargan con una residualidad histórica y cultural, que la escritura saca a relucir para conformar con ellas un puente entre el pasado y presente, y hacer huir los discursos y narrativas oficiales sobre la historia política de la nación.

El motivo de lo residual, que permea gran parte de nuestro corpus, evidencia que la preocupación por el pasado y la cotidianidad, no responde ni se restringe al ámbito del interés personal o subjetivo. Para continuar con el ejemplo de Fernández, es significativo el caso de su novela *Mapocho* (2002), que ha concitado mucho interés en la crítica especializada, ya que, como plantea Areco (2015), esta reescribe la historia política de la nación desde la perspectiva de los marginados y oprimidos, y a la manera de una novela histórica que, combinando varios géneros narrativos y recursos transtextuales, busca “esclarecer el enigma del presente” (cit. en Areco, 2015: 207). Valenzuela (2018) enfatiza la centralidad de lo residual en esta novela, desde cuya perspectiva, al enlazar el pasado y el presente, Fernández

“cuestiona, critica, desborda las significaciones de la historia y la cultura” (2018: 195): posicionada enunciativamente desde la perspectiva de un cadáver flotante arrastrado por el oleaje del río Mapocho, es decir, desde la perspectiva de un desecho biopolítico, se representa la ciudad como un cuerpo cuyas coordenadas proyectan las contradicciones irresolubles del proyecto de modernización nacional, a la vez que la crisis de la ciudad letrada.

Como hemos adelantado más arriba, en nuestro corpus la cotidianidad y la intimidad tienen una especial relevancia. Willem (2016) documenta la tendencia de nuestro corpus a detenerse en la banalidad de lo cotidiano, “en los gestos que los personajes efectúan automáticamente, sin pensar; en los detalles de paisajes monótonos y de interiores aburridos; en las emociones que cualquier persona puede sentir” (2016: 288). A lo largo de su estudio, Willem (2016) echa en falta la rapidez y el efectismo de lo novelístico, e identifica un cierto diferimiento de *lo realmente importante* en provecho de la banalidad de lo íntimo y lo cotidiano, a lo cual, sin embargo, le atribuye una *resistencia mínima anti-disciplinaria*. Según Willem, los personajes y voces narrativas de nuestro corpus huyen del régimen de lo cotidiano, a la vez que, a contrapelo de la lógica reinante del olvido, mediante sus respectivas prácticas de auto/cuidado, restituyen el significado de las cosas y los espacios, construyendo lugares antropológicos. Ahora bien, pese a reconocer que lo cotidiano en nuestro corpus no es “solo un ámbito reproductor de la hegemonía, sino también el lugar donde se pueden ver mejor las fisuras en las estructuras del poder” (2016: 293), Willem cuestiona el carácter político de estas obras.

Siguiendo los planteamientos de Sarlo, Willem señala que las obras que componen nuestro corpus, específicamente, las obras de Zambra y Fernández, son *narraciones del giro subjetivo* que despliegan una realidad despolitizada, a la vez que prácticas de resistencia cotidianas que poseen importancia solo a nivel personal, con el consecuente efecto de una banalización de la práctica artística de la escritura, ya sea, adoptando una posición ambigua frente “a la novela como institución” (2016: 317), en el caso del primero, o bien, “mina[ndo] la autoridad de la novela como expresión de una cultura elevada” (idem), en el caso de la segunda. En su discusión en torno a la politicidad de lo cotidiano en estas obras, Willem oscila, sin decidirse nunca, entre dos posturas. Por un lado, confirma las apreciaciones de

Macarena Areco³⁸, quien, en continuidad con los postulados de Sarlo y definiendo las obras de Zambra como *novelitas burguesas*, sostiene que los personajes y voces narrativas de nuestro corpus se encontrarían atrapados sin salida en una absolutización del yo, la familia y lo cotidiano, que incapacita a estas obras pensar el presente como una *totalidad social*. Desde esta perspectiva de lectura, estas obras operan a la inversa de las creaciones utópicas que históricamente habrían permitido imaginar futuros sociales y políticos alternativos, produciendo, en definitiva, un efecto alienante en los lectores, esto es, arraigándolos en la complacencia hacia sus respectivas realidades.

Por otro lado, Willem recupera los planteamientos de la crítica francesa Elisabeth Leboci, para quien la representación de lo íntimo y lo cotidiano subvierte la dicotomía adentro-afuera, lo cual poseería, por sí mismo, un significado político. Si bien Willem menciona los estudios de Leonor Arfuch, suscrita a esta segunda inclinación que afirma el carácter político de lo cotidiano, esta no repara en algunos de sus planteamientos fundamentales en torno a este debate. Dando una vuelta de tuerca al concepto de cronotopía formulado por Bajtin y convencida de que lo cotidiano constituye un motor de transformación de la sociedad y del espacio público y privado, Arfuch (2005) acuña el concepto *cronotopías de la intimidad*, esto es, la convergencia entre “espacio, tiempo e investidura afectiva” (2005: 254) que tendría lugar en los espacios habitados y los diversos anclajes de lo íntimo, a saber, las fotografías y los álbumes familiares, las valijas, cofres y armarios, los diarios y agendas, las cartas, e-mails y postales, etc. Las cronotopías de la intimidad, así comprendidas, adquieren un carácter ubicuo, dado por la vaguedad de sus límites y por su condición comunicativa, en permanente diálogo con los otros y el entorno, que hace de ellas el lugar y el tiempo de la articulación dinámica de lo privado y lo público.

Para Arfuch (2005) es preciso destacar la dimensión histórica y políticamente constituida de la cotidianidad, es decir, su índole conflictiva, en cuanto que esta devela la penetración de la vida por el capital que, a través de los medios de comunicación, toma a su cargo la construcción pública de lo privado. Desde esta perspectiva, la cotidianidad en nuestro corpus no es, como sugiere Willem, el trasfondo o escenografía de las banales disquisiciones de la vida personal, sino que el campo donde se concentran y confrontan un

³⁸ El texto de Areco citado por Willem, se titula *Lo que queda de la utopía: la absolutización de la vida privada en tres relatos breves de Roberto Bolaño y Alejandro Zambra*.

conjunto de fuerzas políticas y culturales en conflicto. En efecto, el repliegue de la escritura hacia la espacialidad y la temporalidad de lo doméstico y lo íntimo, no responde necesariamente a la carencia de tareas históricas trascendentes, como a la certeza de que, como afirma Bisama (2016), la dictadura, la refundación capitalista de la nación, *es* el tiempo muerto, el aburrimiento cotidiano, la condena a la observación y la escucha repetitiva del dispositivo de modulación a distancia de las subjetividades:

La dictadura era el tiempo muerto. La dictadura era TVN. La dictadura era el ‘Japening con Ja’. La dictadura era un infierno hecho de repeticiones. La dictadura era la marca IRT. La dictadura era los días perdidos de Semana Santa donde nadie levantaba la voz ni se escucha música fuerte. La dictadura era esa dramatización de mierda donde Jaime Vadell conversaba con un crucifijo. La dictadura era ‘Teleduc’. La dictadura era Walter Kliche. La dictadura era la Radio Cooperativa. La dictadura eran los viejos libros de teoría literaria de la editorial Gredos que estaban en la biblioteca familiar. La dictadura era el frío del patio escolar. La dictadura era Merino. La dictadura era Robotech. La dictadura eran las películas de *Stars Wars*. La dictadura era mi Tío Lucho contándome *El retorno del Jedi* en la puerta de la casa de mi abuela, en Recreo. La dictadura era el terremoto. La dictadura era la mirada anhelante de mis padres en el living de mi casa, en penumbras, escuchando las noticias del atentado a Pinochet; esa expectación que era una forma de esperanza, algo que se diluía cuando se sabía que el hijo de puta había sobrevivido y la noche volvía a caer sobre mi casa, sobre el país, sobre el paisaje (Bisama, 2016: 199).

De estas palabras se desprende que para Bisama la dictadura es, ante todo, la correspondencia ubicua de lo que se nos hace percibir, ver y escuchar, la atmósfera inmanente donde acontece el silencioso sometimiento y aceptación del régimen de lo familiar, lo natural y lo obvio.

En este mismo texto, Bisama explica que cuando niño se sentía viejo y que aquel desajuste no se debía a una madurez anticipada, sino que al efecto de “empatizar con el ambiente, con ese tono gris, con la velocidad lenta en que sucedían las cosas, con la ausencia del tiempo” (2016: 202). En este texto, Bisama representa la dictadura como la experiencia de una temporalidad suspendida y recortada que convierte la memoria en una experiencia a dos velocidades: por un lado, la temporalidad de los hechos y anécdotas narrables y, por otro lado, una temporalidad que “engloba a la primera, una sensación acaso más abstracta, relacionada con estar detenidos, paralizados frente a una pantalla, esperando algo en un paradero de micro, con abrir los ojos en la oscuridad y tratar de mirar el techo de la pieza” (2016: 203). Esta segunda temporalidad, sería, según Bisama, contraria al *tiempo mítico* del que habla Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*, ya que mientras este sería el tiempo original, anterior a la temporalidad cronológica supeditada a las distancias, que admite una pluralidad de tiempos, ya que en este la vida y el tiempo se funden; en la temporalidad que

instala la dictadura, por el contrario, se percibe que “todo está congelado artificialmente y que por lo tanto puede explotar de repente pues[to] que se mide a través del miedo permanente a que eso suceda, como si vivieras de prestado, como si el tiempo no fuera tuyo” (2016: 203).

La atención que Bisama deposita en el tiempo muerto de lo cotidiano, descentra la representación de la dictadura como un poder soberano y vertical, para, en su lugar, enfocar el trasiego molecular de fuerzas, estrategias y posicionamientos que posibilitaron el control y amedrentamiento de la población. Cuando se aterriza el poder a este nivel, como tienden a hacerlo nuestros autores, se deja al descubierto la banalidad del mal, o como diría Nona Fernández, que “la maldad es directamente proporcional a la tontera” (2017: 53). Así, por ejemplo, en su novela *Ruido*, Bisama desbarata el discurso mesiánico que entroniza al dictador como salvador de la patria, representando a Pinochet desde la perspectiva de unos niños de provincia que deben asistir obligatoriamente a su acto de bienvenida, dejando ver al hombre bajito y encorvado, de voz desagradable y carente de cualquier épica, que no irradia nada más que pereza y aburrimiento. “El horror era eso: la pereza y el aburrimiento” (2016: 201), nos dice Bisama para que no nos equivoquemos, para que entendamos que la dictadura no se diferenciaba en nada a la cotidianidad, al tiempo detenido donde se conservaba artificialmente el predominio de unas determinadas formas de lo común.

Esta es la razón por la que en nuestro corpus predomina un enfoque centrado en la *profunda superficie de lo cotidiano* referida por Rojas, en el que desemboca y se encripta el pasado y la historia, en una operación que extrae, discute, interroga e impugna, desde lo particular y lo privado, lo general y lo común, la materialidad corporal y/o residual, lo simbólico, lo cultural y lo político. Los personajes y voces narrativas de nuestro corpus se deslizan, escurridizos, entre las formas comunes y los grandes conjuntos molares, es decir, en la esfera donde se libra la batalla incansable entre los procesos de singularización y de modulación de la subjetividad, que Deleuze y Guattari (2002) han llamado *micropolítica*. En nuestro corpus, la enunciación oscila entre la puesta en discurso de la relación de las voces narrativas consigo mismas y la “condición existencial” (Rojas, 2015: 249) en la cual se encuentran inscritas. Esta noción empleada por Rojas, *condición existencial*, equivalente al concepto *territorios existenciales* de Guattari, remite a la esfera de la micropolítica que el capitalismo toma a su cargo para construir modos de subjetivación, semiotización y

percepción, que hacen trabajar a los individuos en favor del acrecentamiento del capital. En este sentido, hablar de las condiciones existenciales implica trascender el ámbito lingüístico, discursivo y/o representativo, para apelar al núcleo asignificante de subjetividad y a lo que permanece por debajo o por encima del umbral de la percepción y la representación.

Si bien Sarlo (2005) cuestiona con muy buenas razones el carácter políticamente contestatario del enfoque creativo e investigativo centrado en la subjetividad y la cotidianidad, pienso que la literatura contemporánea, arrojada a una posición marginal en el espectro de las producciones culturales regidas por las lógicas del mercado, encuentra en este repliegue hacia lo doméstico y lo íntimo una posibilidad de impugnar los consensos normativos, abriendo un espacio virtual en el que lo natural y lo obvio es interrumpido e interrogado. En efecto, que nuestras novelas y cuentos giren en torno a la órbita de la vida privada y la intimidad familiar, sin tareas históricas trascendentes, no significa que estas obras se restrinjan a representar acriticamente el mundo, afianzando sus formas comunes. Como comprueba el estudio de Zheng (2017), centrado en la autoría femenina de nuestro corpus, las obras de Costamagna, Fernández y Meruane, tienden a desafiar los consensos patriarcales sobre los valores familiares y patrios, así como la racionalidad neoliberal que desintegra la ciudadanía democrática.

En esta línea Torres (2016) constata que en las obras de Fernández, Zambra y Costamagna, la espacialidad no es sencillamente recorrida o transitada, sino que *experimentada* y, por lo tanto, en las obras de estos autores el espacio y lo cotidiano constituyen una unidad indisoluble. Según Torres (2016), los personajes y voces narrativas de nuestro corpus esperan una señal proveniente del espacio cotidiano que explique las fuerzas históricas y políticas que les son inmanentes y desde lo cual extraen reflexiones críticas acerca de la identidad individual y colectiva. Por consiguiente, la espacialidad adquiriría “un importante rasgo de modificabilidad, ya que en él se producen permanentemente dinámicas de relaciones sociales y prácticas culturales que lo definen más por sus transformaciones que por su supuesta estabilidad o permanencia” (Torres, 2016: 114). Así, nuestro corpus se relaciona con el espacio cotidiano intentando “inscribir la memoria personal en la colectiva empleando el espacio como una posibilidad de repensar la nación; [entendiendo] la identidad (y a ésta asociada a un espacio) como un problema y un enigma, en lugar de una esencia o un supuesto origen que recuperar” (Torres, 2016: 116).

Al enunciarse desde lo cotidiano, las obras que analizaremos iluminan la cotidianidad, aquel *fondo nocturno de la actividad social* de la que habla Certeau, produciendo un extrañamiento en medio de la naturalización de las condiciones sociales, económicas y culturales impuestas por la refundación capitalista de la nación. La literatura menor posee una potencia revolucionaria, no porque convoque al proletariado, o porque nos presente un pensamiento utópico y omnicomprendivo capaz de enunciar la totalidad de lo social, como echa en falta Macarena Areco en su lectura de nuestro corpus. Para Deleuze y Guattari (1975) la literatura menor nos presenta el punto de contacto entre lo individual y lo colectivo, operando como un microscopio de las relaciones políticas. En nuestro corpus las subjetividades se constituyen en la intersección entre las voluntades y posibilidades virtualmente abiertas de la vida, con los modos de existencia concebidos por la axiomática capitalista que las somete a unas opciones preestablecidas. Por lo tanto, es preciso interpretar las disquisiciones cotidianas y familiares, no como la materia viscosa en la que nuestros personajes y voces narrativas se encuentran atrapados sin salida, sino que como un enfoque necesario e ineludible para develar el modo en que lo colectivo y lo político contamina lo personal y lo subjetivo.

7. SUBJETIVACIÓN Y FUGA EN LA NARRATIVA CHILENA CONTEMPORÁNEA (2009-2019)

7.1. LUZ, MEMORIA Y SENSIBILIDAD EN LA NARRATIVA DE NONA FERNÁNDEZ

Yo, la que intenta enfocar con la letra.
Fernández, Nona, *Chilean Electric*.

En sus novelas, Nona Fernández representa la red eléctrica y los aparatos electrónicos como un amplio dispositivo de modulación de la memoria y la sensibilidad, capaz de ligar el deseo al capital, mediar la percepción sensorial, neutralizar la sensibilidad de la población e intervenir en los procesos de subjetivación individuales y colectivos. Fernández da cuenta de un fenómeno que, siguiendo a Lazzarato (2006), podemos llamar *noopolítica de la memoria*, esto es, la captura de la memoria y su *conatus*, la atención, concebidas como una fuerza política y económica que es preciso capturar para hacer de su desmesura, carente de valor económico, una fuerza al servicio del acrecentamiento del capital. Asimismo, mientras la energía eléctrica se presenta en estas obras como una metáfora de la naturaleza fáustica del progreso y un instrumento al servicio de la producción serializada de la subjetividad; por el contrario, la luz es tomada en las mismas, no como un subproducto de esta forma de energía, sino que como una metáfora de las actividades cognitivas de la memoria y la sensibilidad, cuyo trabajo, dispuesto en la escritura, constituye lo que Miranda (2019) denomina *mecanismo titilante*, esto es, la luz emitida por pequeños elementos ordinarios, imperceptibles y/o desechables, que son convertidos, mediante la palabra literaria, “en huellas de sentido que titilan en el agujero del olvido” (Miranda, 2019: 267).

Mientras la energía eléctrica es un instrumento de la racionalidad técnica que posibilita la mediación de la realidad a través de los medios de comunicación masivos, que afianzan y estabilizan las formas comunes, así como el desequilibrio y la distancia epistemológica entre el sujeto y el objeto de conocimiento; el mecanismo titilante, por el contrario, es obra de la implicación afectiva con las víctimas del proceso de modernización nacional, es decir, se trata de un devenir minoritario que hace centellejar en la escritura el encuentro entre la memoria y la materialidad, en tanto que residuo y testimonio de la violencia. En otras palabras, las novelas de Fernández relacionan la electricidad y su capacidad de transferir de modo instantáneo energía e información con el bloqueo del devenir y la manipulación de las fuerzas constitutivas de la mente; mientras que, por el contrario, el despliegue del mecanismo titilante aspira a contribuir al desencadenamiento de los devenires

y a la construcción de agenciamientos o conjunciones de mentes y cuerpos, en provecho del rescate de la memoria de los cuerpos masacrados a lo largo de la historia. En este sentido, el mecanismo titilante confronta la racionalidad técnica y el compromiso afectivo, la historia molar del aparato de Estado y la memoria molecular que construye concatenaciones o agenciamientos de multiplicidades. Esta oposición entre la electricidad y la luz del mecanismo titilante, apela a la naturaleza políticamente conflictiva de la construcción de la memoria y de la subjetividad, y donde mejor se expresa este problema es en la novela *Chilean electric*.

Este texto narrativo se abre con un mapa del Santiago colonial y se cierra con un mapa del Santiago moderno, denotando que su propósito principal es explorar las fuentes de la modernización nacional y la función que en este proceso desempeña la energía eléctrica. La narradora autoficcional intenta penetrar en el acontecimiento fundacional del proceso de modernización chileno, a saber, *el origen de la luz*. Esta última expresión es adecuada porque la instalación de las redes eléctricas en esta novela no es solo un acontecimiento histórico, sino que adquiere los ribetes de un mito, el mito del progreso, que sería necesario desnaturalizar e interrogar.

La luz era mucho más brillante que la de las lámparas de mecha. *Era una luz completa que no dejaba a nadie afuera*. Intrusa y sorpresiva, hizo aparecer los rostros de la gente en plena noche. Los santiaguinos nunca se habían visto así. (...) *La luz se paseaba entre los cuerpos potenciando colores, formas y diseños*. (...) Sacaba afuera una nueva dimensión de cada uno. La gente se acercaba a los faroles y sonreía bajo las ampolletas mirando sus propios cuerpos iluminados, *exponiéndolos al resto como quien muestra un traje nuevo* (2017: 19; énfasis añadido).

Esta cita corresponde al modo en que la narradora imagina la recepción de este acto consistente en hacer emerger el día en medio de la noche, y que tiene lugar en el año 1883, en la plaza pública de la ciudad de Santiago de Chile. La narradora debe imaginar este evento porque accede a él de modo indirecto, a través del relato oral que le cuenta su abuela. Esta última habría acudido, en compañía de su madre y su hermano, a este “espectáculo de la luz eléctrica” (2017: 18), brindado por la Compañía Alemana Transatlántica de Electricidad (CATE) en la Plaza de Armas, el *punto cero de la ciudad, el ombligo del país*, desde donde comienza a extenderse la red eléctrica, revolucionando la vida de todos para siempre.

Sin embargo, algunas páginas después de esta descripción de la ceremonia de la luz, la narradora señala que “*un hoyo negro* amenaza con tragarse la veracidad de la escena completa” (2017: 30; énfasis añadido), ya que el archivo al que consulta para contrastar la

información provista por el relato oral, da cuenta de que tal ceremonia habría ocurrido exactamente veinticinco años antes de que su abuela naciera. Este *recuerdo inventado*, en el que la trayectoria biográfica de su abuela se confunde con un acontecimiento histórico que escapa a los límites de su existencia biológica, en lugar de ser considerado como un indicio de deterioro cognitivo, opera como un elemento catalizador de la escritura, ya que es interpretado por la narradora como un mensaje encriptado en torno a las implicaciones éticas y estéticas que ha conllevado la generalización del consumo de electricidad. La falsa memoria de su abuela es “la huella de un tiempo que no podemos recordar aunque lo intentemos” (2017a: 26), o bien, “un mensaje en una botella perdida en el mar” (2017a: 69), y, frente a la exigencia de develar su contenido, la narradora escribe relacionando este recuerdo inventado con su propia memoria. De este modo, la falla de la memoria da pie a un lugar de enunciación en el cual converge la realidad y la ficción, lo biográfico y lo histórico, tornándose indistinguibles.

Las redes eléctricas adquieren en la narración de su abuela una connotación fáustica, en el sentido de que estas se presentan como instrumentos al servicio de la domesticación de la naturaleza que, en este caso, abre la posibilidad de inutilizar el ritmo circadiano: “La luz resucitaba el día, lo hacía aparecer en plena noche al contacto de un interruptor” (2017a: 20). El desarrollo e implementación de esta tecnología supone una modificación integral y vertiginosa de la vida cotidiana y que, además, determina el modo en que se imagina el porvenir: esta sirve como un motivo recurrente en la retórica publicitaria y la propaganda del progreso, bajo consignas del tipo “Luz, fuerza y calor” (28); y también, quienes detentan los capitales económicos, excitados por los alcances de esta nueva tecnología, comienzan “a imaginar en sus torcidos sueños una ciudad delimitada por neones, por lucecitas de colores, por focos de seguridad” (20-21). La novela describe esta proliferación de las redes eléctricas como un proceso de *contagio*: “La luz se expandió como una *peste* brillante iluminando todo a su alrededor, hipnotizando al público para generar necesidades desconocidas, encendiendo más y más ampollitas. El *contagio* fue tan vertiginoso que la luz ya no parecía satisfacer las necesidades de la gente, sino inventarlas para facilitar su consumo” (2017a:29; énfasis añadido).

Esta última cita denota que la extensión de las redes eléctrica supone un doble movimiento: por un lado, un movimiento de desterritorialización vertiginoso, caótico y

múltiple que hace proliferar las redes eléctricas desde el espacio isotópico de la ciudad; seguido de, por otro lado, un movimiento de reterritorialización basado en la invención de nuevas tecnologías, capaces de inventar nuevas necesidades, que, ligando deseo al capital, transforman la electricidad, no en un medio o recurso energético, sino que en un fin en sí mismo. La “ansiedad por la luz” (2017a:29) habría hecho que rápidamente la electricidad se transforme en un recurso fundamental para la ciudad, la cual “fue apareciendo de a poco, enfocándose en sus rincones más oscuros, iniciándose el diseño que hasta hoy intenta empatar el día y la noche” (2017a:20). La narración enfatiza que, bajo la luz eléctrica, la ciudad y sus habitantes *aparecen* revestidos de nuevas formas, como si esta nueva luz fundara un nuevo mundo, desprovisto o depurado de sus sombras u opacidades: esta *luz completa*, que no deja *nada afuera*, hace emerger los rostros en medio de la noche y reviste los cuerpos de un *nuevo traje*, de una nueva forma que los santiaguinos que presencian la ceremonia de la luz nunca habían visto (19). Estos términos demuestran que el relato de su abuela habla acerca de la fundación de un nuevo mundo que, podríamos llamar, “el mundo de la vigilia” (Nancy, 2007b: 20), en cuanto que la ceremonia de la luz inaugura la emergencia de una ciudad imaginada en consonancia con el crecimiento del capital, esto es, “una ciudad alerta, siempre encendida, *una ciudad insomne*” (2017a: 21; énfasis añadido).

Para la narradora, el vínculo entre la instalación de las redes de energía eléctrica y la fundación del estado-nación chileno, no se reduce a la mera utilidad que prestan las primeras al segundo. Este concepto, la *fundación* o el *fundamento*, es relevante para efectos de comprender esta novela, ya que este, según plantea Lapoujade (2016), remite a la construcción de una interioridad, de un territorio, hacia el cual toda la realidad pareciera transportarse, porque “lo propio del fundamento es englobar lo que funda, incluirlo en un Todo, aun si ese todo se confunde con lo Abierto” (Lapoujade, 2016: 99). De igual modo, esta noción nos remonta al *suelo* o *base fundadora* sobre el cual se diseña, en este caso, la nación, y que siempre conlleva el problema de su distribución y recorte, ya que “el fundamento no ofrece una tierra al pensamiento sin simultáneamente determinar el principio según el cual debe distribuirse esa tierra” (Lapoujade, 2016: 32). El archivo histórico devela que la electricidad constituye una expresión del poder económico de la oligarquía, porque el primer alumbrado de Santiago no fue diseñado para iluminar las vidas de la población general, sino que “para iluminar las habitaciones de los pasajeros de un hotel y las vitrinas y

los productos de los clientes del pasaje Matte” (2017a: 76). Tan solo un poco de aquella luminosidad del pasaje Matte se filtra hacia la plaza pública, a la manera de “migajas de luz organizadas para el populacho” (idem), evidenciando que la modernización reproduce y consolida las inequidades preexistentes.

En suma, la novela plantea la tesis de que habría una relación inextricable entre el proceso fundacional del estado-nación y la proliferación de las redes eléctricas, no solo porque esta última aparezca en un momento decisivo de su historia, sino que por su función territorializante, englobadora y mediadora de la realidad. Las connotaciones que adquiere en el relato el logo de la compañía fundadora de la red eléctrica, constituido por las letras de la sigla CATE, ordenadas en un diseño radial, a la manera de un ojo, confirman esta interpretación. Por un lado, la narradora señala que cuando transita por Santiago, aquel logo le sirve para orientarse, sintiéndose “en territorio conocido, vigilada por ese ojo que se conectaba con algo familiar” (2017a:30), a saber, el relato de su abuela. Aquí los postes de electricidad, portadores de los logos de las compañías eléctricas, operan como coordenadas que le sirven para demarcar las fronteras imaginarias del territorio que habita y cuyo rastro, además, habla acerca de la historia desconocida de la proliferación de la red eléctrica en la ciudad. Pero también, si consideramos que este diseño representa un ojo, por un lado, este relaciona la electricidad con la luz y lo visible, o bien, con lo que, mediante esta, se nos *hace ver*, pero también, por extensión, oír y hablar; y, por otro lado, estos ojos abiertos relacionan la electricidad con la fundación de este mundo insomne, tutelado por estos ojos petrificados en una actitud de vigilia permanente. Si consideramos únicamente su forma radial, este logo además simboliza lo envolvente, lo que opera como receptáculo de lo grande y lo unívoco.

Estas connotaciones simbólicas nos sugieren que para la narradora el capital construye lo sensible y mediatiza la realidad a través de la energía eléctrica, convirtiéndola en un instrumento que complementa y refuerza el enfoque epistémico del sujeto fenomenológico de la mirada, suplementando su percepción, así como el afianzamiento de las formas comunes. De igual modo, esta novela apela a las transformaciones sociales y políticas derivadas de la transición de la tecnología analógica a la tecnología electrónica y digital. “Me dijo que lo primero que pensó fue que *la luz eléctrica, por mucho que espantara sombras, podía ser peligrosa*. Me dijo que la luz eléctrica hacía *trampa con el tiempo* y eso nadie, ni siquiera alguien que tuviera la cabeza iluminada, lo podía hacer” (2017: 20; énfasis

añadido). En esta cita, la narradora reproduce la impresión negativa que le causa a su abuela la ceremonia de la luz. El peligro contenido en este *trampear con el tiempo*, que intuye su abuela, apela a la futura emergencia de lo que Lazzarato (2006) llama *las tecnologías del tiempo o de la memoria*, a saber, la televisión, el teléfono, el internet, etc., contenedoras de memorias artificiales que se *conectan* a la memoria y la atención de sus usuarios.

¿Qué se nos hace ver y oír a través de los aparatos electrónicos? ¿Qué se nos oculta o qué no podemos ver y/o percibir cuando ponemos nuestra atención en estos? ¿En qué consiste la diferencia entre la luz eléctrica y la luz de la palabra? ¿Qué nos puede mostrar el código escrito que el código audiovisual no y viceversa? Estas son algunas preguntas que subyacen transversalmente en las obras de Fernández, y para las cuales ensaya una respuesta que podríamos sintetizar del siguiente modo: mientras la luz de la palabra permite el agenciamiento colectivo de mentes y cuerpos, la luz eléctrica alimenta la lógica disyuntiva de la guerra y el enfrentamiento. Entre las obras de Fernández que se ocupan de este problema, además de *Chilean electric*, es de destacar el caso de *Fuenzalida* (2012) y *Space Invaders* (2015), las cuales emplean ciertas producciones audiovisuales características de la cultura de masas como metáforas articuladoras de sus discursos narrativos. Pero mientras en *Fuenzalida* se explora este problema resignificando el género televisivo del melodrama, en *Space Invaders* se recurre a la narrativa del videojuego homónimo como una metáfora de la lógica disyuntiva de la guerra y la inmunización soberana, así como del carácter cíclico de las matanzas a lo largo de la historia.

Esta última novela desmonta la narrativa de este videojuego, que se sustenta en la lógica disyuntiva que distingue y enfrenta a humanos y extraterrestres, pero también a ganadores y perdedores, y, por extensión, a defensores y enemigos de la patria, que es, precisamente, el problema del que se ocupa esta obra y que constituye el fundamento del discurso de la dictadura chilena y la Guerra Fría. Y, para ello, esta novela procede estructurando su discurso siguiendo una lógica sindética, que concatena y agrupa una multiplicidad de voces parciales que se confunden y componen una primera persona plural, un nosotros en esta onírico, correspondiente a un grupo de compañeros de curso de un liceo de Santiago que recuerdan su época de estudiantes secundarios. En sintonía con esta decisión estilística, este narrador colectivo recupera la memoria de una antigua compañera, Estrella González, cuya relevancia estriba en que, en virtud de sus cualidades y de su procedencia

genealógica, esta inutiliza el clivaje que distingue a buenos de malos, en el sentido de que esta niña inocente e ingenua resulta ser hija del autor intelectual de los asesinatos de tres dirigentes comunistas, en el llamado *Caso degollados*.

Por su parte, la narradora autoficcional de la novela *Fuenzalida* se enfrenta, ayudada por la escritura, a dos enigmas o *agujeros negros*: las fotografías con el rostro recortado de su padre, Ernesto Fuenzalida, que señalan un vacío afectivo en su niñez, y la mancha negra en la tomografía cerebral de su hijo, Cosme, señalando un acontecimiento desconocido que provocó que cayera en coma. Esta narradora se enfrenta a estos enigmas resignificando la estructura del género televisivo del culebrón o melodrama en el cual es experta, desplegando una narración inventada en torno al padre que desconoce y que, al llenar, mediante el lenguaje, aquella silueta recortada, parece, simultáneamente, conjurar el caos y el dolor provocado por la enfermedad de su hijo. En su calidad de guionista de culebrones televisivos, la narradora abre la novela explicitando el patrón y la lógica interna que rige este género, y que constituyen el fundamento de la propia narración que se encuentra desplegando, en el sentido de que los contrastes y giros dramáticos que efectúa el culebrón le otorgan una pauta para afrontar estos enigmas.

Según Zayas (2013) el culebrón o melodrama constituye la piedra angular del régimen informativo de los medios de comunicación contemporáneos que, en busca de la autenticidad, quiebran la distinción entre la ficción y la realidad. Desde esta perspectiva, el melodrama no se reduce al género televisivo al que apela la narradora de esta novela, sino que es un dispositivo retórico que irradia su influencia a otros géneros televisivos no ficticios, determinando los modos de representación de la realidad. Este dispositivo retórico operaría mediante la lógica disyuntiva del enfrentamiento y metáforas del riesgo y el peligro, que colocan al espectador en la posición del Estado, la ley y el orden, modulando y resolviendo, a través de narrativas terapéuticas, la experiencia de la inseguridad. Zayas constata en su investigación que todo texto melodramático, con independencia de su origen, código o medio de circulación, procede articulando yoes funcionales con las prácticas de control social, mediante una retórica inmunitaria centrada en señalar los límites entre lo propio y lo ajeno, entre el bien y el mal, entre amigos y enemigos. Si bien la narradora pone de relieve el carácter reaccionario del melodrama, como ha destacado Ayram (2019), esta hace huir los patrones y la lógica interna con que opera este género, con el fin de enfrentar estos agujeros

negros elaborando una memoria en la que se conjugan lo biográfico y lo histórico, lo personal y lo colectivo, en un ejercicio que opera a la manera de un sistema de inmunidad psicosemántico que le permite el ordenar su mundo abatido por la enfermedad de su hijo.

La narradora de esta novela aprovecha, por un lado, el potencial terapéutico que radica en los giros dramáticos que efectúa este género y que le permiten manejar la experiencia de la vulnerabilidad derivada de la extraña enfermedad que padece su hijo; y, por otro, el motivo del impulso dramático que requeriría todo culebrón y que, según la narradora, radica en los *materiales adjuntos* que señalan “algo irresuelto en el pasado y [que] debe terminar de cerrarse en la historia presente” (Fernández, 2012: 140), el cual, en este caso, involucra tanto su trayectoria biográfica, marcada por su condición de *huacha*, y la historia reciente de Chile, marcada por la violencia política. Combinando sus recuerdos formativos, los pocos datos biográficos de los que dispone y el patrón narrativo del culebrón, la narradora imagina a su padre, Ernesto Fuenzalida, enfrentándose en una lucha a muerte con su discípulo descarriado, el teniente de la Fuerza Aérea de Chile, Raúl Fuentes, quien se encuentra liderando una cruzada en contra de los enemigos internos de la nación. En consonancia con la lógica disyuntiva que articula la narrativa melodramática, el clímax de la narración se encuentra en el enfrentamiento entre estos dos hombres que, a su vez, encarnan dos tradiciones del pensamiento espiritual muy disímiles entre sí.

El contraste no puede ser más evidente: mientras el padre de la narradora, en su calidad de artista marcial, es representado como un digno portador de la sabiduría oriental, en función de la cual pone la tarea de derribar la identidad sustancial, o bien, “vencerse a sí mismo” (180), en el centro de sus enseñanzas, llegando a imponerles a sus discípulos la sentencia “*No hay adversario porque la palabra yo no existe*” (82; énfasis añadido), como prueba de pertenencia a su escuela; por el contrario, el teniente Raúl Fuentes es representado como un hombre portador de una biografía de ribetes épicos, que habiendo comprendido a través de su experiencia como bombero y rescatista, que “el hombre puede resistir hasta las últimas consecuencias sin doblegarse ante fuerzas externas, firme a sus propósitos y convicciones” (175), ha asumido como obra y destino de su vida la tarea de proteger la integridad de la nación, aun cuando esta conlleve situarse al margen de la ley. La narradora reelabora e injerta en el contexto de este enfrentamiento la memoria relativa a Sebastián Acevedo, un obrero chileno que, motivado por la detención de sus hijos por parte de la policía

política de la dictadura, se inmola quemándose con gasolina en la plaza de armas de la ciudad de Concepción.

La narradora selecciona e injerta en este contexto el perfil biográfico de este último hombre, a la manera de un material adjunto de la narración melodramática, debido a que este es una víctima paradigmática del proceso de modernización nacional. La vida de este hombre se encontraría atravesada de punta a cabo por la violencia política institucional, en una trayectoria que va desde la experiencia de contemplar la tortura de su padre, pasando por la detención de sus hijos, hasta terminar en este acto de inmólación, que la narración inscribe en la categoría de *suplicio público*. En el contexto del enfrentamiento entre estos dos hombres, basándose en las interrogantes que abre la acción de Acevedo, Fuentes plantea la tesis de la pervivencia del antiguo poder soberano en el Estado moderno.

En la Edad Media, e incluso después, los criminales eran castigados en las plazas públicas frente a todo el pueblo, sometidos a suplicios como el descuartizamiento o el desmembramiento hecho por caballos. Luego los restos, lo mismo que la basura, eran quemados frente a las catedrales en grandes hogueras y las cenizas de los cuerpos arrojados al viento. ¿Usted cree maestro, que es hombre de Concepción [Acevedo] sabría que estaba repitiendo el rito? Su suplicio fue otro, claro, aparentemente un castigo menos físico, un juego de dolores más sutiles, más silenciosos, pero el resultado es la misma ceremonia repugnante. Los restos de un hombre quemándose en una hoguera. *El castigo se evidencia en la plaza pública, se materializa y sale de los centros de detención y de las cámaras de tortura que con tanto cuidado y delicadeza hemos intentado resguardar. Yo tiro los cadáveres al mar o los entierro en una fosa común de noche, sin testigos. Nunca los expongo. La privacidad del dolor, su escondite, su ocultamiento necesario. Pero este hombre grita su mala suerte, la instala ahí, frente a la catedral, a vista y paciencia de todos, para que no olviden la brutalidad que sigue existiendo, que la barbarie se perpetúa en un ciclo sin fin, aunque no la vean, aunque la hayamos sacado de los lugares públicos y la hayamos escondido en el fondo del mar* (2012: 220-221; énfasis añadido).

Según este hombre que tortura y mata en nombre de la patria, la brutalidad se ha perpetuado en el tiempo, con la única diferencia de que, mientras en el pasado esta se exhibía en las plazas públicas para amedrentar a la población, hoy día esta violencia se oculta o inscribe en un régimen de visibilidad orquestado por los dispositivos tecnológicos, los cuales criban las posibilidades de lo visible y lo enunciable. Asimismo, sostiene que el despliegue de esta violencia en la actualidad encuentra su apoyatura ineludible en el individualismo liberal y las nuevas tecnologías de la comunicación, en la medida que estas permiten privatizar y escamotear el dolor experimentado por las víctimas de la modernidad: “Ya no saben de causas comunes, están atrapados en su pequeña miseria disfrazada de bienestar” (2012: 223) afirma este hombre, que sueña con “millones de centros de reclusión (...) con

detenidos ignorantes y felices, mirando pelotudeces en la televisión. Un lavado de cerebro silencioso, eficaz y entretenido” (idem). Sin embargo, el caso de Acevedo destacado en esta cita es singular, ya que su gesto radical *hace huir* la verdad de estos espacios y regímenes de visibilidad, poniendo de relieve, a través de la materialidad de su cuerpo quemado, la implicación del absolutismo y el individualismo en el Estado moderno.

En continuidad con la tesis planteada en estos dos últimos textos, la narradora de *Chilean Electric* constata, a través de su investigación en el archivo histórico nacional, que la ceremonia de la luz coincide con el año en que Chile gana la Guerra del Pacífico, develando que la guerra es la verdadera fuente del progreso y el desarrollo económico: “A punta de balas y sangre, Chile llegó arando el desierto y se hizo de los territorios donde estaban los mayores yacimientos de salitre. Ahí llegaron otras compañías y se instalaron en el norte a sacar el mineral que activaría la economía chilena y que nos permitiría acceder, entre otras cosas, al milagro de la luz” (2017a: 74-75). El record insuperable que alcanza el hermano de Estrella matando marcianos en este videojuego, opera como una metáfora de este proceso de modernización, posibilitado por la guerra y la violencia y que continúa en la historia reciente acumulando muertos en su haber. Tal como el jugador de *Space Invaders* debe disparar a la mayor cantidad de marcianos para incrementar al máximo su puntaje, y tal como la dictadura necesitó de la retórica de la guerra y del enemigo interno para justificar la persecución y el asesinato de los militantes del Partido Comunista, en el siglo XIX la oligarquía habría necesitado la Guerra del Pacífico para garantizar el dominio de sus capitales sobre los recursos geológicos del territorio en disputa.

Si bien *Space Invaders* y *Chilean Electric* comparten esta lectura crítica de la modernización, poniendo de relieve el ejercicio de la violencia que le ha sido inherente, esta última novela se diferencia de la primera en que inscribe este proceso en la relación acreedor-deudor. Esto podemos comprobarlo en el uso paródico que hace la factura multimodal de esta novela, que hace uso de la estética, el lenguaje y las categorías vinculadas al consumo de energía eléctrica. El segundo epígrafe de esta novela corresponde al mensaje que las compañías de electricidad dirigen a sus potenciales clientes morosos: “El pago de la cuenta por suministro efectuado después de la fecha de vencimiento originará intereses”. Asimismo, al inicio se incluye una factura de luz dirigida a la autora, donde se consignan detalles relativos a su consumo de electricidad. La propia estructura de la novela se encuentra imbuida

por estos términos: *Registro de instalación*, *Registro de consumo*, *Deuda pendiente*, *Corte en trámite*, son los títulos de los cuatro capítulos que la componen. Como es de esperar, en el capítulo *Deuda pendiente* la novela aborda esta cuestión, señalando los diversos modos en que la comunidad paga la deuda infinita que ha contraído al ingresar en la modernidad.

En este capítulo la narradora se encuentra en el centro de Santiago y nos describe una escena lamentable: mientras un grupo de músicos repite una canción dedicada a los exiliados políticos, *Vuelvo de Illapu*, y una mujer loca baila al son de la música, todas las personas que a esa hora se encuentran en Plaza de Armas se apresuran para arrimarse a los televisores instalados en las fuentes de soda y el Paseo Ahumada, para ver la transmisión de un partido de fútbol entre Chile y Perú. A propósito de esta escena, emerge en la narradora un recuerdo formativo de su infancia: todos los años debía participar en una obra de teatro escolar que recreaba una de las primeras batallas de la Guerra del Pacífico, conocida como el Combate Naval de Iquique, en el que se enfrentan chilenos y peruanos. “Con corcho quemado nos pintaban una barba y un par de bigotes falsos, y así nos enfrentábamos al enemigo luchando y defendiendo nuestra patria” (2017a: 74), recuerda porque lo que ve en la Plaza de Armas es una generalización, mediática y urbanística, de la lógica disyuntiva de la guerra: mientras los chilenos buscan “un lugar bajo el brillo televisivo” (2017a: 80) en el espacio isotópico del Paseo Ahumada, con el fin de celebrar la victoria sobre Perú; por su parte, en la heterotopía que la narradora llama *Little Lima*, los peruanos pobres residentes en Chile disimulan su nerviosismo “porque si el equipo peruano comete la estupidez de meter un gol, tendrán que celebrarlo calladitos, sin aspavientos, mordiéndose la lengua” (2017a: 81).

Esta imagen desoladora ilustra la culminación de un proceso modernizador que, ligando la atención consciente al propósito del acrecentamiento de los capitales, ha conllevado la pérdida y obstrucción de la sensibilidad, haciendo que los consumidores de la industria del entretenimiento tiendan a la indiferencia y al enfrentamiento. La neutralización de la sensibilidad sería para la narradora el costo de nuestro ingreso en la modernidad, y, para ilustrar el carácter problemático de este fenómeno, lo dispone en paralelo a una de uno de los efectos colaterales de la generalización del consumo de energía eléctrica.

La ciudad de Santiago se maquilla para estar siempre brillante y encendida, la luz es la metáfora de su desarrollo, su bien máspreciado. En Chile tenemos los mejores cielos, dicen, *pero toda la luz que podemos observar en el espacio tiene su némesis en aquella emanada desde la tierra*. Cada lámpara, cada pantalla publicitaria, cada plasma encendido hace rebotar su luz en un punto de la atmósfera. *Eso tiene un efecto de velo*

que esconde las estrellas, las apaga. Todos los astros muertos que siguen enviándonos mensajes de luz, toda aquella energía del pasado que tarda voluntariosamente millones de años en llegar hasta nosotros, deja de verse (2017a: 77-78; énfasis añadido).

En esta cita, la contaminación lumínica no es tomada únicamente como un fenómeno físico que degrada la visibilidad de la luz proveniente desde el espacio exterior. Siguiendo a Pasolini, quien propone dividir la historia de Italia a partir de la desaparición de las luciérnagas a causa de la contaminación, la narradora plantea que habría que dividir la historia de Chile a partir de la ceremonia de la luz que, con el tiempo, ha velado la luz de las estrellas, pero también la luz emitida por la acción de la memoria y la sensibilidad.

Las estrellas y las luciérnagas son metáforas del funcionamiento de estas facultades cognitivas, o bien, del proceso de construcción de una memoria sensible, en la medida que estas producen una luz, pero no la luz como subproducto de la energía eléctrica, sino que una luz titilante, es decir, discontinua y frágil, que emerge por efecto de los agenciamientos colectivos de mentes y cuerpos. En este sentido, su encandilamiento y desaparición respectivas, remiten a la pérdida u obstrucción de estas facultades cognitivas, subsumidas por los poderosos destellos que arroja la electricidad: “Podría decirse que cosas fundamentales fueron iluminadas con acierto, pero también hubo otras que quedaron tristemente encandiladas y chamuscadas por las ampolletas de la plaza” (2017a: 83), dice la narradora aludiendo al modo en que las tecnologías electrónicas entorpecen el funcionamiento de estas facultades. Estas imágenes apelan al proceso de construcción de una memoria sensible, es decir, de una memoria que hace causa común con las existencias menores, y que opera tanto a nivel individual, incidiendo sobre el modo en que nos conducimos en la existencia, como a nivel colectivo, siendo una fuerza política y social capaz de impulsar amplias transformaciones.

Confirmamos esta lectura en la imagen que provee a la narradora la lectura de Pasolini, según el cual, antes de la llegada de la modernidad a Italia, los niños pastores se guiaban en la oscuridad gracias a estos insectos luminosos: “Tan difícil era la vida del pastor cuidando sus rebaños en la noche, que la naturaleza le regalaba luciérnagas como vestigios de luz en la temible oscuridad. Temible porque los que solían quedar al cuidado de las ovejas por la noche siempre eran los niños” (2017a: 82). La sugerente imagen de los niños pastores guiados por el brillo de las luciérnagas, pareciera apelar a la construcción de la subjetividad, en cuanto que nos remonta a la tendencia primigenia, coextensiva a todos los seres vivos, a

construir un territorio para conjurar el caos y el miedo. Las luciérnagas son a los niños pastores, lo que la memoria y la sensibilidad a la subjetividad, a saber, la creación de sincronías o conjunciones entre la actividad mental y el entorno, el mecanismo a través del cual la subjetividad vincula su pensamiento con el ambiente que lo rodea para orientarse, y que es lo que Deleuze y Guattari (2002) denominan *ritornelo*. Desde la perspectiva de este concepto y de esta imagen literaria, la relación de la subjetividad y la memoria no se rige por la voluntad consciente que supedita la segunda al primero, sino que, por el contrario, desde un plano de inmanencia, *la memoria sensible*, que vuelve indistinguible a la memoria del cuerpo. La narradora de *La dimensión desconocida*, apela, precisamente, a esta forma de la memoria cuando, para explicar su obsesión con las imágenes de la dictadura, afirma: “*Nací con esas imágenes instaladas en el cuerpo. (...) Mi escasa memoria de aquellos años [los 80`] está configurada por esas escenas. (...) Vuelven a mí y yo vuelvo a ellas en un tiempo circular y espeso*” (2017b: 65; énfasis añadido).

En el último pasaje de este capítulo sobre la deuda, la narradora nos presenta una lista de fenómenos y acontecimientos sociales y políticos que señalan a las víctimas históricas del proceso de modernización, cada uno de los cuales es precedido por el verbo *pensar* en primera persona. Por ejemplo: “Pienso en la represión. Pienso en las matanzas. Inevitablemente pienso en las matanzas. Más cuerpos tirados al sol” (2017a: 84). Pensar aquí no es el efecto del funcionamiento equilibrado de un sistema racional inscrito en las coordenadas del sujeto y el objeto, sino que el acontecimiento de la creación de conjunciones posibilitadas por la sensibilidad. La sensibilidad no es, como destaca Berardi (2017), equivalente a lo sensible que captamos a través de nuestros sentidos, sino que el funcionamiento de un conjunto de facultades cognitivas capaces de crear conjunciones entre elementos sin implicación lógica; como los niños que encuentran su camino gracias a las luciérnagas. La sensibilidad le permite crear alianzas, a través de la memoria, con las víctimas de la matanza y la miseria, según el propósito ético de intentar resarcir el dolor ejercido en nombre de la modernidad y la patria, una acción que responde al anhelo de brindar un cuidado y protección imposible a quienes les ha sido negada toda compasión. Para Fernández es un deber ético atender el silencioso clamor de los cuerpos masacrados, ya que elaborar una memoria sensible en torno a ellos es rescatarlos del sumidero de la historia, donde permanecen como “deambulando extraviados en un mar negro y oscuro, a la deriva, sin

posibilidad de ver la luz, tirando a diario mensajes de auxilio en botellas de vidrio como ampolletas quemadas que ya no pueden iluminar” (2017a: 85).

Fernández crea una estrategia retórica que se sustenta en las facultades cognitivas de la memoria y la sensibilidad. Esto es lo que, siguiendo a Miranda (2019), podemos llamar *mecanismo titilante* y que consiste en hacer centellear en la escritura y mediante la imaginación ciertos acontecimientos, personas, cosas y espacios, para que estos arrojen luz sobre el presente. La imaginación estética convierte los desechos, las ruinas, los objetos y los espacios, en estrellas o luciérnagas que, titilando en el agujero del olvido, despiertan imágenes de la memoria o dan pie a saltos temporales hacia el pasado, a la manera de instantáneas que la escritura registra y la lectura actualiza o revive. Miranda (2019) plantea que Fernández, mediante esta estrategia, construye en sus novelas una cartografía que permite ligar-leer el pasado, en virtud de la impotencia de no poder revivir lo no-vivido. No se trataría, sin embargo, de un enfoque catastral que aspira a clausurar la memoria y la interpretación del pasado mediante la inclusión y exclusión de ciertos elementos, sino que, más bien, su propósito es multiplicar las percepciones mediante un ejercicio inagotable de creación de una constelación de posibilidades abiertas de sentido.

Sin embargo, mientras Miranda (2019) se inclina por el concepto de *coalescencia* y *conexión* para describir esta estrategia retórica, prefiero el concepto de *concatenación conjuntiva* de Berardi (2017). A diferencia de la coalescencia, que solo remite a elementos que se unen o se funden, el concepto de conjunción, además, involucra la construcción de alianzas afectivas entre agentes vibratorios que establecen sintonías provisorias y frágiles, tan frágiles como el titilar de las estrellas y luciérnagas, para intercambiar y crear significados. En estas obras las conjunciones unen momentos y espacios distantes entre sí, y estas se crean en virtud de la necesidad de hacer causa común con las víctimas del proceso de modernización nacional y a través de la materialidad o la espacialidad que se *hace testificar* o *centellear* en la escritura en nombre de los cuerpos masacrados o desaparecidos. De ahí que, asimismo, la obra de Fernández exalte esta facultad de la literatura y el código escrito, en desmedro de la tecnología electrónica o digital: a diferencia de los aparatos electrónicos que nos *conectan*, permitiendo la transferencia instantánea y simultánea de energía e información, capaz de capturar nuestra atención consciente para orientarla hacia el propósito del acrecentamiento del capital; la escritura, por el contrario, produce conjunciones

con quienes portan un mensaje capaz de iluminar el presente, contribuyendo en el proceso, carente de valor económico, de creación de una memoria sensible.

La narración enfatiza la situación de desventaja de las máquinas de escribir respecto de las máquinas de tercera generación, del código escrito respecto de los códigos audiovisuales de la televisión, en la medida que estos últimos, al mediar la realidad de modo unilateral, resultan mucho más efectivos a la hora de crear agenciamientos colectivos: “Con el tiempo las pantallas se habían vuelto mediadoras de la realidad. Las máquinas de escribir ya habían hecho lo suyo y, más que las palabras, ahora las imágenes luminosas de la televisión eran la fuente de lo real” (2017a: 34). Consciente de la importancia que hoy detenta la luz eléctrica en desmedro de la luz de la palabra, la narradora dispone en el centro de su narración la máquina de escribir con que su abuela redactaba los discursos políticos del dirigente socialista Clodomiro Almeyda, y con la cual ella misma escribe esta novela, cuya materialidad es señalada a partir de la tipografía *Courier* y el detalle de la tecla *h* descompuesta. De este modo, la novela parece sugerir que el uso políticamente comprometido del código escrito ha sido arrinconado por las nuevas tecnologías al ámbito de la literatura, desde donde la narradora reivindica el uso socialmente comprometido de la misma.

Del mismo modo, la diferencia entre la luz eléctrica y la luz de la palabra literarias es epistemológica: mientras la luz eléctrica liga el lenguaje con la vista para crear el consenso, la certidumbre, las formas comunes, por el contrario, la luz de la palabra literaria, la creación de concatenaciones conjuntivas, deshace esta convergencia para aproximarse al afuera. En *Chilean Electric* se habla de un mar oscuro, en *Fuenzalida* de hoyos negros y en *La dimensión desconocida* se recurre a este mismo concepto que extrae de la serie de televisión homónima, a saber, *The twilight zone*. Estas son las múltiples maneras en que Fernández señala lo que se encuentra más allá de los confines de la memoria, es decir, lo que se hunde inexorablemente en el olvido, o bien, en el sumidero de la historia, pero también, en virtud del argumento de *La dimensión desconocida*, a lo que se ubica más allá de los confines de lo cognoscible, una zona poblada de fenómenos que subvierten el principio de identidad como fundamento epistemológico y subjetivo. Si bien estos conceptos remiten a los límites de la memoria y de lo cognoscible, la literatura, o bien, “el don de la luz y del registro” (2017a: 91) puede rescatar, atravesar e iluminar estos ámbitos de la realidad que, sin su acción,

permanecerían ocultos e impenetrables. La sentencia, “Iluminar con la letra la temible oscuridad” (87), apela precisamente a esta potencia de la literatura.

Su abuela le habría transmitido *el don de hablar con los muertos*, que sería, precisamente, la capacidad de crear conjunciones iluminadoras con personas y acontecimientos que se han deslizado hasta el olvido a través del código escrito. Más relevante que su significación biográfica o genealógica, esta expresión, *hablar con los muertos*, constituye una reflexión metatextual sobre la literatura, muy cercana al concepto del escritor-brujo de Deleuze y Guattari, ya que para Fernández el escritor es una cámara de resonancia de los devenires: “Funciono como un contenedor de discursos y recuerdos ajenos” (2017a: 99), dice la narradora al final de la novela, porque escribir para Fernández no es un producto del genio individual, sino que un *escribir-con*, un *narrar-con*, cuyo único propósito es hacernos oír las voces de los muertos, prestarles un soporte para hacernos llegar su mensaje desde el olvido. Entre las múltiples metáforas que ilustran esta estrategia retórica, que conjuga la memoria, la palabra y la luz, es de destacar la imagen mística de las polillas atraídas y quemadas por el fuego.

Las polillas aparecen en varias de sus novelas y con diferentes connotaciones. En *Chilean Electric* estas son empleadas para describir la intensa atracción que suscita la electricidad sobre la población: “Migajas de luz fueron organizadas para el populacho, que como polillas asistieron a la ceremonia de la luz” (2017a: 76). Por su parte, en *Fuenzalida*, el hombre que tortura en nombre del honor y la patria, escribe una carta de despedida a la hija que ha abandonado, en la que se describe a sí mismo como una polilla atraída y quemada por el fuego de la historia: “Salí esa noche de tu lado buscando la luz como la polilla que soy, y choque contra una ampollita encendida. Me quemé la frente y no puedo regresar” (2012: 238). Pero el uso más relevante de esta metáfora es la que se relaciona con el ejercicio de la escritura y la lectura, al ilustrar el funcionamiento del mecanismo titilante. Basándose en Didi-Huberman, Miranda (2019) plantea que para Fernández el escritor conjuga un ritmo o un movimiento, semejante al del frágil aleteo de las mariposas nocturnas, que oscila perpetuamente entre un abrir y un cerrar, entre un aparecer y un desaparecer, entre el ser y el no ser.

Para Fernández el escritor es un *domador de polillas*, es decir, el artífice de esta oscilación de apariciones y desapariciones, dispuestas para crear una red de agenciamientos

a través del código escrito y con una finalidad ética y estética. Confirmamos esta impresión en el modo en que la narradora de *Chilean Electric* describe los movimientos que producen las manos de su abuela al escribir los discursos políticos de Clodomiro Almeyda, en un gesto que es destacado a lo largo de toda la novela como un aspecto distintivo de ella y que la acompaña hasta el final de su vida: “Sus manos parecían verdaderas polillas o arañas bailoteando arriba de esas iluminadas teclas” (39), dice la narradora con relación a la danza que producen sus manos sobre la máquina de escribir, enfatizando el carácter iluminador del código escrito, en virtud de su capacidad de construir agenciamientos colectivos de expresión. Aparecerán también las polillas al final de la novela como las teclas de una máquina de escribir imaginaria, sugiriendo que la estrategia retórica del mecanismo titilante es como la danza de una polilla atraída por el fuego, detenida en el instante que la separa de la muerte, en la intermitencia de su aparecer y desaparecer, perpetuamente recreado en el acto de la escritura y la lectura, de la atención y la desatención.

En este sentido, las polillas quemadas por el fuego, evocan el carácter frágil e inestable de la atención consciente que depositamos sobre las cosas y los seres, a la vez que la capacidad de la literatura, igualmente frágil e inestable, de enfocar o hacernos ver, a través de la luz sin luz de la palabra, ciertos eventos del pasado capaces de iluminar el presente. Para Miranda la forma en que Fernández hace memoria es subsidiaria de una espacialidad espectral, nocturna y difusa, necesaria para el surgimiento de sus polillas, que frente a la luz cegadora del día y de la electricidad, prefieren esconderse. Esto lo podemos constatar, especialmente, en el caso de *Space Invaders*, donde adopta el espacio onírico del sueño como lugar de enunciación, y en *Chilean Electric*, donde la narradora escribe desde su pieza oscura, rememorando, a su vez, la pieza oscura de su abuela en la que recibe el don de la luz y del registro. Esta decisión estilística, transversal a sus novelas, nos confirma la necesidad de Fernández de construir una poética de la memoria no mediada por la relación epistemológica sujeto-objeto, o restringida por el criterio de la transparencia, ya que, aun apelando continuamente a la luz, el mecanismo titilante se sustenta en lo que Prestifilippo (2016) llama *el carácter aurático de la imagen literaria*, es decir, en la relación de conocimiento negativa que la literatura sostiene con el mundo y que es lo que simboliza la imagen de las polillas atraídas y quemadas por el fuego, a saber, la experiencia de un no conocimiento.

Además de las metáforas antes referidas, en las novelas de Fernández el mecanismo titilante es descrito como un *cortocircuito*. Como hemos visto, en el pasaje final de la novela *Fuenzalida* (2012), la narradora nos presente un material adjunto correspondiente a la trayectoria biográfica de Sebastián Acevedo Becerra. La narradora explica la decisión radical que toma este hombre como el resultado de un *cortocircuito*: confrontado a la circunstancia de experimentar la desaparición y muerte de sus hijos, su memoria lo remontó a otra época, cuando tenía 15 años, y tuvo que presenciar la detención y tortura de su padre, un obrero de ferrocarriles y dirigente sindicalista (2012: 213). Los alcances políticos de la acción de Acevedo, orientada a hacernos ver la perpetuación de la barbarie, es equivalente a la función ética y estética que desempeña el mecanismo titilante, en la medida que su acción hace huir esta verdad del régimen de visibilidad que la mantenía oculta. “*Imagino y puedo resucitar las huellas de la balacera. Mi mente hace cortocircuito e imaginando rehace los relatos truncos*, completa los detalles a medias, visualiza los detalles no mencionados, no hace caso a las instrucciones que me dieron y mira todas las esquinas de la pantalla sin dejar ninguna pelota de futbol afuera” (2017b: 141; énfasis añadido). En esta última cita, presente en *La dimensión desconocida*, que sirve como preámbulo al relato donde la narradora expone lo que oculta el montaje comunicacional, se emplea también este término y que explica como la alianza entre la escritura, la imaginación y la materialidad espacial, en miras a la construcción de imágenes literarias del pasado: “Mi cerebro hace cortocircuito, completa las zonas oscuras, intenta ver más allá de la información dada y siento la efervescencia de las múltiples posibilidades que mi mente puede explorar en este paisaje dormido” (2017b: 140).

Estas referencias evidencian que este concepto, *cortocircuito*, es, como las polillas, una metáfora metatextual del mecanismo titilante que evoca la luz que emiten las cosas al entrar en contacto con la memoria sensible. En este caso, además, este concepto connota algo que huye de modo imprevisto de un circuito de coordenadas preestablecidas, o bien, de la captura de la atención consciente por parte de los aparatos electrónicos, y, además, algo que la escritura permite *hacer huir* del olvido. En el contexto de este uso de la categoría de cortocircuito, al evocar la imagen de una luz titilante y oponerse al ocultamiento de la realidad por parte de los montajes comunicacionales, remite a la creación de una conjunción que conlleva una ruptura de la convergencia entre las palabras y las cosas, a la vez que una reconfiguración de la experiencia común de lo sensible que impugna, en el caso de *La*

dimensión desconocida, la representación de los militantes del MIR como enemigos, delincuentes, terroristas, etc. En *Chilean Electric* (2017a) el recuerdo inventado de la ceremonia de la luz es para la narradora, precisamente, un *cortocircuito* que quedó emitiendo descargas eléctricas, a la manera de un faro o una vela encendida que ilumina la noche, entregando las coordenadas necesarias para responder a un “llamado de auxilio” (2017a: 69). En este sentido, los cortocircuitos son lo que las luciérnagas a los niños pastores, es decir, estos proveen de un marco de referencia, ya sea para guiarnos en la existencia y sus peligros, o bien, para construir una memoria sensible.

Ahora bien, al remitir al error y la falla de un circuito eléctrico, este concepto parece sugerir que para que pueda producirse una conjunción es necesario romper con la relación de funcionalidad maquinal entre los individuos y las máquinas electrónicas, cuyo agenciamiento construye lo común y lo sensible. En efecto, este cortocircuito inoculado en su memoria por su abuela, opera como un catalizador de la escritura porque este le permite construir conjunciones con otros recuerdos personales que, a su vez, nos permiten vislumbrar el lado oscuro de la modernidad, aquellas instancias que develan la continuidad de una política despótica. La narradora de *Chilean electric* ofrece cuatro cortocircuitos que componen el capítulo *Registro de consumo*. En el primero, la narradora evoca una jornada de su infancia, cuando acude en compañía de sus padres a la Plaza de Armas para sacarse una fotografía vestida con el traje típico chileno sobre un caballo de palo. Al constatar que estos caballos no tienen un ombligo, la narradora habría conseguido instalar un límite entre lo vivo y lo muerto, entre lo orgánico y lo inorgánico: el ombligo señala, por un lado, un límite epistemológico, en cuanto que esta cicatriz es la huella de un tiempo pasado que nos conecta con lo que hay de inmemorial en nuestra memoria; y, por otro, este ofrece un suelo común a los seres sintientes, ya que es una marca de pertenencia atribuible únicamente a la vida biológica *con* un pasado, con una memoria, separándonos de los artefactos que existen un presente continuo. Este acontecimiento, en apariencia pueril, es un cortocircuito porque a través de él la narradora se descubre a sí misma como un agente de memoria.

En el segundo cortocircuito, la narradora evoca un acontecimiento que nos hace ver la Plaza de Armas contemporánea como el escenario de un suplicio público: un policía golpea a un niño vestido de escolar en el rostro con la punta de su fusil, sacándole un ojo de su órbita. La narración presenta este acontecimiento como un punto de intersección de diversas líneas

temporales que tienen en común el despliegue de la violencia política: “Él estaba en el centro de la plaza, en el mismo lugar donde hace más de cuatrocientos años atrás había una horca para las ejecuciones públicas” (2017a: 49). La imagen de ese ojo, al cual se le ha aplicado una fuerza que lo ha sacado de su eje, es un cortocircuito porque actualiza la memoria de las ejecuciones públicas y expone la continuidad del poder soberano: “Un ojo colgado de una soga. Un ojo ahorcado en la plaza pública” (2017a: 51).

En el tercer cortocircuito, la narradora describe las condiciones en que se produce la detención y desaparición de tres integrantes de la familia Recabarren González, militantes del Partido Comunista, y el modo en que Ana González, madre, esposa y suegra de los desaparecidos, acude a la Vicaría de la Solidaridad. En continuidad con la estrategia retórica del mecanismo titilante, Fernández hace centellear en su relato el mensaje que recibe Ana para que acuda a la Vicaría: “Alguien le hizo llegar un papel por debajo de la puerta de su casa. *Era un papel blanco que parecía brillar en el suelo como un verdadero farolito*. Estaba arrugado y en su interior llevaba un mensaje escrito a mano que decía que se dirigiera a la Vicaría de la Solidaridad” (2017a: 55; énfasis añadido). A partir de este *farolito*, Ana se une a otros familiares de desaparecidos, que comienzan a organizarse y a encender velas en la Plaza de Armas, que son apagadas por la policía y vuelven a encender en nombre de los desaparecidos, componiendo un cortocircuito, un *ritornelo*, es decir, un ritmo en medio del caos y la muerte, “una intermitencia frágil y fugaz, como el tintineo inocente de los farolitos de un árbol de pascua” (2017a: 56).

En el cuarto y último cortocircuito, la narradora pone en paralelo su primer encuentro con el pensamiento y la voz de Salvador Allende, con las condiciones en que su cadáver es exhumado y velado en la Plaza de Armas una vez llegada la democracia. La baja calidad de la grabación de sus discursos públicos es para la narradora un testimonio en sí mismo de los múltiples desplazamientos y reappropriaciones de las que ha sido objeto su voz por parte de incontables personas que, antes de ella, se han abocado a atender y compartir el registro de ese lenguaje extinto. Junto con transcribir su mensaje, la narradora enfatiza la relevancia del cierre o perorata del discurso y, en específico, la sentencia “Más pasión y más cariño” (2017a: 60). Estas palabras dedicadas a unos pobladores y la baja calidad de su registro, es contrastada en la narración con la imagen de su ataúd “exhibido en la cegadora claridad de una ceremonia hecha para la sobreexposición a las cámaras y a los reflectores” (61). Esta expresión, *más*

pasión y más cariño, por un lado, sintetiza el sentido de la vía chilena hacia el socialismo, como un proceso de modernización alternativo al todavía vigente, que pone en el centro del quehacer político el imperativo de brindar cuidado y protección a los más desvalidos. Pero también, simultáneamente, su repetición a lo largo de la novela, adquiere la connotación de un cortocircuito, en su calidad de recuerdo luminoso, capaz de contribuir a guiar a la comunidad política, de un modo semejante a las luciérnagas que ayudan a los niños pastores a guiarse en la oscuridad. Confirmamos esta lectura en el modo en que la narradora describe estas palabras, a saber, como un cierre “dulce y lúcido, como son las canciones de cuna, las nanas para dormir cantadas por los abuelos” (60),

Al igual que la ceremonia de la luz, estos cuatro cortocircuitos tienen en común emplazarse total o parcialmente en la Plaza de Armas de Santiago de Chile, espacio isotópico, centro histórico de la ciudad y punto neurálgico de la actividad social y política del país, lo cual confirma que en estos recuerdos se encuentra contenido un mensaje político. Del mismo modo en que su abuela, en su pieza oscura, enfocó con su memoria la ceremonia de la luz, la narradora *enfoca con la letra* estos cuatro momentos que nos arrastran hasta lo inmemorial en la memoria, hasta lo invivible en la vida, para interpelar nuestra sensibilidad e interrogar el proceso de modernización nacional. Aquí el trabajo de la memoria exteriorizada en la escritura, se identifica con la construcción de una memoria sensible minoritaria que, como los chispazos de luz que de pronto emite por error un circuito eléctrico, *hace fugar* la memoria mayoritaria, tributaria de la patria y el Estado, en provecho de lo que esta no nos permite contemplar, a saber, el dolor de los otros. La naturaleza política de esta estrategia retórica radica en que, al recrear el funcionamiento de la sensibilidad, esta problematiza los consensos normativos y la experiencia común de lo sensible, en el sentido de que los cortocircuitos iluminan el presente desde un ángulo alternativo o, para ser más preciso, en alianza con la memoria y la mirada de los cuerpos masacrados, que develan, por ejemplo, que la Plaza de Armas es también “el lugar del suplicio, de la antigua horca” (2017a: 71)

En definitiva, Fernández da visibilidad a ciertos recuerdos que, como estrellas, luciérnagas, polillas, farolitos o cortocircuitos que alumbran la oscuridad, ponen de relieve la organización despótica del poder político y económico que, en nombre de la unidad trascendente del Estado y la patria, dirige el proceso de subjetivación colectivo, esto es, la violencia que el cuerpo social ejerce sobre sí mismo y los otros, como garantía de su unidad

y de su progreso. Asimismo, esta novela pone de relieve la capacidad de los aparatos de electrónicos de construir el consenso normativo, determinando las fronteras de lo sensible y operando como cajas de resonancia de la lógica disyuntiva que, coordinando lo visible y lo enunciado, representan y fijan la sociedad, los cuerpos y los acontecimientos de acuerdo a un abanico de formas predeterminadas. La escritura y la memoria para Fernández son actividades cognitivas que producen un tipo de luz muy diferente de la luz eléctrica, en cuanto que esta apela a una experiencia de conocimiento basado, no en convergencia positiva entre la forma-luz y la forma-lenguaje, sino que en el acto de devenir otro. En efecto, el tipo de luminosidad al que apela la escritura de Fernández, no depende de la captación de la radiación electromagnética, como de la implicación afectiva y sensible de los sujetos cognoscentes, en este caso, con las memorias de las víctimas, haciéndonos ver, allí donde solo había muerte, ruina, basura y desecho, un tesoro que es preciso arrebatar al olvido. En este sentido, esta estrategia retórica que hace centellear las cosas en la escritura, es más compatible con la teoría antigua y romántica de la visión, que sostiene que lo visible no depende de una luz objetiva o exterior que es captada por el sistema visual, sino que la luz emerge de los ojos del observador. Esta luz, sin embargo, no es una luz que ilumine sin construir, simultáneamente, agenciamientos o conjunciones de cuerpos y de mentes que vibran al unísono en el ejercicio de la escritura y la lectura, convertido en un territorio de fronteras difusas, capaz de redimir a los muertos.

7.2. SUBJETIVIDAD, PERCEPCIÓN Y CORPORALIDAD EN *SANGRE EN EL OJO* DE LINA MERUANE Y *LAGUNA* DE ÁLVARO BISAMA

Siguiendo a Deleuze (2005b) y Fisher (2009), planteamos que *Sangre en el ojo* de Lina Meruane y *Laguna* de Álvaro Bisama se inscriben en el estilo gótico porque comparten la tendencia a explorar estéticamente, tanto el caos y la confusión de la realidad visual cuando cae la estructura de la percepción, como también el desbordamiento de la representación orgánica de los cuerpos propios y ajenos. En primer lugar, estas novelas tienen en común centrarse en las mutaciones intensivas que experimenta la subjetividad con motivo del desencadenamiento de un modo de percepción que, siguiendo a Deleuze y Guattari, podemos llamar *percepción molecular*. Mientras la *percepción molar* es capaz de distinguir, categorizar y distribuir los elementos en el espacio y el tiempo con claridad, la percepción molecular está “hecha de segmentaciones finas y cambiantes, de rasgos autónomos, en las que *surgen agujeros en lo lleno, microformas en el vacío, entre dos cosas, en las que todo bulle y se mueve por mil fisuras*” (Deleuze y Guattari, 2002: 211; énfasis añadido). La percepción molecular es un efecto de la caída de la estructura de la percepción, a saber, lo que Deleuze (2017b) llama *el otro a priori*, que no es ni un sujeto ni un objeto en particular, ya que este concepto no remite a nada ni a nadie, sino que, más bien, a la estructura que permite el funcionamiento y la categorización de los elementos que entran en el campo de la percepción.

Según Deleuze (2017b), mientras el yo solo designa un mundo pretérito (el pasado), el otro hace que pase el mundo ante nosotros, tendiendo puentes entre los elementos percibidos y los mundos posibles, redistribuyendo “el objeto y el sujeto, (...) la figura y el telón de fondo, los márgenes y el centro, el móvil y la referencia, lo transitivo y lo sustancial, la longitud y la profundidad” (Deleuze y Guattari, 1997: 24). De modo que, el otro y no el yo hace posible la percepción en cuanto que asegura los márgenes y las transiciones que experimenta el mundo sensible, determinando y definiendo los contornos temporales y espaciales de la percepción: “El otro asegura los márgenes y transiciones en el mundo. Es la suavidad de las contigüidades y de las semejanzas. Regula las transformaciones de la forma y el fondo, las variaciones de profundidad. Impide los asaltos por detrás. Puebla el mundo con un rumor benévolo” (Deleuze, 2017b: 353). Si el otro *puebla el mundo de un rumor*

benévolo es porque este abre la posibilidad de prever el advenimiento de lo peligroso o lo amenazante aun cuando se está tranquilo, o bien, al contrario, la posibilidad de la tranquilidad cuando se está enfrentado a lo peligroso o amenazante. En otras palabras, el otro a priori introduce en el campo de la percepción lo no percibido en los signos que percibimos, poblando el mundo de posibilidades virtuales.

Asimismo, el otro organiza y pacifica la profundidad ciñéndola a los contornos de los cuerpos, permitiendo que

alrededor de cada objeto que percibo o de cada idea que pienso, la organización de un mundo marginal, de una mancha, de un fondo de donde otros objetos y otras ideas pueden salir siguiendo leyes de transición que regulen el paso de unos a otros. *Yo miro un objeto, después me doy vuelta, lo dejo introducirse en el fondo, al mismo tiempo que emerge del fondo un nuevo objeto de mi atención.* Si este nuevo objeto no me hiere, si no me agrede, con la violencia de un proyectil (como cuando uno tropieza contra algo que nunca ha visto), es porque el primer objeto disponía de todo un margen en el que yo sentía ya la preexistencia de los siguientes, *todo un campo de virtualidades y de potencialidades que sabía capaz de actualizarse*” (Deleuze, 2017b: 352; énfasis añadido).

Si bien Deleuze (2017b) no relaciona de modo explícito la estructura del otro a priori con el sentido de la vista, su argumentación devela su estrecha contigüidad. Esta cita es relevante para nuestra discusión, ya que, para exponer el significado de este concepto, Deleuze recurre a una circunstancia anodina vinculada con la percepción visual: el otro es este campo de virtualidades y potencialidades expresadas por un signo visible que envuelve bajo otros aspectos posibles el mundo que se desarrolla delante de nosotros. Puesto que el otro pliega el deseo sobre los objetos, cuando este cae, tal como sucede con los narradores de estas novelas, la percepción ya no puede concentrarse en las cosas que esta hace perceptible, y, en su lugar, se atiende a la propia percepción y a sus mediadores, como la luz: “Es siempre por el otro que pasa mi deseo y que mi deseo recibe un objeto. Yo no deseo nada que no sea visto, pensado, poseído por el otro posible. Así está el fundamento de mi deseo. Siempre es el otro quien abate mi deseo sobre el objeto” (2017b: 352).

Deleuze (2005b y 2017b) atribuye al modo de percepción tras la caída del otro a priori las mismas cualidades que al estilo pictórico gótico, esto es, el caos y la confusión de la realidad visual, o bien, un modo de representación que se opone a la aparición óptica-luminosa de las cosas, en cuanto que, sin el otro, el sujeto y el objeto coinciden. En efecto, Deleuze describe el estilo pictórico gótico como un “realismo de la deformación” (2005b: 131) que expresa una “vitalidad no orgánica” (2005b: 130), en el cual las líneas ya no señalan

ningún contorno, ya que los límites de los cuerpos se desbordan y el fondo y las formas se tornan indistinguibles. La percepción molecular, que el otro a priori conjura, es un fenómeno que pasa a través de la quiebra de la superficie metafísica, o a partir de la emergencia de lo que podemos llamar una *superficie pura*, la cual deja ascender el sin fondo diferencial en el que todo se sumerge en lo indiferenciado. Esta experiencia, donde las superficies que demarcan los límites de las cosas han desaparecido, por un lado, dota al lenguaje de una dimensión sensible que afecta al cuerpo, penetrándolo y lastimándolo, y, por otro, hace que el mundo adopte una dimensión amenazante y monstruosa, ya que puebla la realidad de figuras y elementos pre-personales e inorgánicos que se insubordinan al ojo y a los límites que la mirada hace discernible.

Según consigna Fisher, en su artículo titulado *Materialismo gótico* (2009), Deleuze identifica el estilo gótico, no con lo sobrenatural, sino que con la expresión de una vida no orgánica. Esta definición del gótico tiene dos connotaciones posibles. El primero de estos significados, remite al cuerpo intenso o CsO que desorganiza el centro estructural de la sensibilidad, a saber, lo que llamamos con el concepto de subjetividad. Así, el gótico, según Fisher, actualiza el dualismo cartesiano, es decir, la relación problemática entre la mente y el cuerpo, pero para desplazar esta relación conflictiva en provecho de la lucha de la subjetividad con “diferentes modos del cuerpo” (idem). Solemos confundir las nociones de organismo y cuerpo, captando a este último desde la perspectiva del primero, en condiciones de que, como hemos visto con Pardo (2014), estos no son equivalentes ni complementarios: tendemos a concebir un sujeto unificado de la experiencia, un cuerpo vivido por la conciencia representativa de la subjetividad, que sería el organismo, pero el cuerpo no tiene necesidad de adoptar una forma orgánica y, de hecho, desorganiza constantemente el organismo, arrastrándolo hacia su catástrofe. Si el organismo es el suelo o fundamento de la subjetividad, el cuerpo es el suelo o fundamento del organismo y, sin embargo, como queda en evidencia en estas novelas, este es un suelo moviente, una superficie amenazada por la emergencia de lo sin fondo que hace que todo se reúna en el abismo indiferenciado de lo pre-individual.

Estas dos novelas abordan la relación crítica entre el organismo y el cuerpo, apelando a una imagen literaria común, a saber, el derrame ocular. Mientras en *Sangre en el ojo* este acontecimiento impacta transversalmente en la vida de la narradora, en *Laguna* el derrame, aunque circunstancial, devela una cuestión clave sobre la concepción del cuerpo al que apelan

estas novelas. De frente, mirando su rostro reflejado en el espejo de un baño, el narrador de *Laguna* afirma: “El ojo izquierdo tenía un pequeño derrame. El derrame era una ilusión. El derrame no existía. Era la luz. Era la penumbra del baño. *Me pregunté de dónde venía esa sangre. Si había un camino directo del ojo hasta el corazón. Un río interior. Un río oculto. Un estero de sangre. Todo dentro*” (Bisama, 2018: 47; énfasis añadido). En esta cita, se traza un recorrido mental que va del rostro, es decir, de la subjetividad perfectamente individuada y centralizada, dueña de sí misma, hasta el sin fondo del cuerpo en permanente proceso de transformación debido a su carácter fundamentalmente líquido; a la manera de aquel cuerpo descrito por Nancy como “un campo de distribución y una red de fuentes, una arroyada, un abrevadero, una marisma, una bomba, una maquinaria de turbinas y de compuertas cuyo trabajo mantiene la vida por completo en la humedad, es decir, en el pasaje, la permeabilidad, el desplazamiento” (Nancy, 2014b: 52). Esta descripción de Nancy me parece especialmente acertada, ya que estas novelas nos instalan en el umbral de un proceso de transformación intensivo del cuerpo y la percepción, oscilando entre el mundo representativo de la subjetividad, inscrito en las redes de la conyugalización y/o el parentesco, hasta el sin fondo diferencial del cuerpo.

Pero también la definición del gótico como expresión de una vitalidad no orgánica, remite a lo que Fisher llama la “flatline gótica” (2009: 67), esto es, la línea inmanentizante que traza una continuidad entre lo orgánico y lo inorgánico, entre lo natural y lo artificial, entre lo vivo y lo muerto, en el contexto del capitalismo. En la extensa cita que recupera Fisher del trabajo de Halberstam, esta última destaca la concepción del mundo moderno que Marx proyecta en *La primera internacional* y *Grundrisse*, a saber, un mundo atormentado por espectros y dominado por la naturaleza mística del capital, lo cual, según esta crítica, es preciso interpretarlo, no como una estrategia retórica o metafórica, sino que como la descripción de un sistema económico *positivamente gótico* en su capacidad de “transformar la materia en mercancía, la mercancía en valor y el valor en capitalismo” (Halberstam, 1995, Cit. en Fisher, 2009: 77). Como veremos, los narradores de nuestras novelas manifiestan una dificultad extrema para distinguir lo artificial de lo natural, lo vivo de lo muerto, ya que estas dimensiones se encuentran completamente integradas, a la vez que representan un mundo donde conviven figuras monstruosas y fantasmagóricas con la cultural visual del capitalismo

tardío y la naturalización del uso de tecnologías de desplazamiento, visualización y control a distancia de los cuerpos.

7.2.1. DESPOJADOS DE LA HUIDA, ANTE LA DUREZA DEL MUNDO

Sangre en el ojo (2017) de Lina Meruane es una novela autoficcional que se centra en las mutaciones que experimenta la percepción y la sensibilidad de Lina/Lucina, su narradora, con motivo de la pérdida de la visión. Una noche, de modo imprevisto y debido a la diabetes que la aqueja, la narradora contempla un espectáculo que cambia su vida para siempre: “Un fuego artificial atravesó mi cabeza. Pero no era fuego lo que veía sino sangre derramándose dentro de mi ojo. La sangre más estremecedoramente bella que he visto nunca. La más inaudita. La más espantosa. Sangraba a borbotones pero solo yo podía advertirlo” (2017: 12-13). Un poco de sangre se infiltra por donde no debe, en este caso, en el ojo, y adviene la ceguera y con ello la catástrofe de la percepción. A partir de este acontecimiento, la narradora experimenta una traslación del eje de su vida, de la visión a la ceguera, pero también de Lina, su pseudónimo literario, a Lucina, su nombre propio, y que se proyecta, además, en el desplazamiento geográfico que efectúa de Nueva York, la ciudad donde se encuentra viviendo con su pareja, a Santiago de Chile, su país natal, donde viven su madre y su padre.

Si bien la crítica académica ha destacado recientemente el carácter gótico del argumento de esta novela, este enfoque de lectura aún no ha sido desarrollado en toda su profundidad. Es el caso del estudio desarrollado por Willem (2020), quien se centra en tres aspectos específicos de esta obra: la representación monstruosa de la narradora, quien se describe a sí misma como un parásito o vampiro predador de su pareja; la perversión del amor romántico mediante la conjunción de Eros y Tánatos; y, finalmente, la fascinación ambigua por los avances científicos y médicos, destacando las limitaciones y las contradicciones de las mismas, a la vez que los puntos de contacto entre la racionalidad y la locura. Si bien esta propuesta de lectura me parece muy sugerente, creo que el análisis desarrollado por Willem es todavía muy superficial, ya que esta se restringe a desarrollar estos puntos, que comprobarían que esta novela se inscribe en la “tradición gótica” (Willem, 2020: 410), y no relaciona en su argumentación este estilo con los motivos de la percepción y la corporalidad. Esto me parece una falencia, puesto que la novela explora, precisamente, los efectos y consecuencias derivadas de la caída de la estructura de la percepción.

La ceguera fuerza a la narradora a acostumbrarse a percibir y orientarse en la realidad, no a partir de sus ojos corporales, que solo le permiten distinguir leves resplandores, sino que mediante lo que llama *los ojos de la memoria o de la mente*. Este modo de percepción intenso rompe el principio de individuación a nivel subjetivo, haciendo que esta tienda extender sus fronteras corporales sobre otros cuerpos y, por cierto, más allá de lo social o legalmente permitido; y a nivel epistemológico, haciendo que las cosas y los seres percibidos desborden sus contornos o límites, provocando no solo una desfiguración generalizada de la realidad, sino que, además, la coincidencia aberrante del sujeto y el objeto de conocimiento. A diferencia del sujeto de la mirada, que hace emerger los objetos de conocimientos claros y distintos, mirar con los ojos de la memoria o de la mente significa que la conciencia de la narradora pierde la capacidad de percibirse distinta de sus objetos de conocimiento, o bien, que “la conciencia deja de ser luz sobre los objetos para convertirse en una pura fosforescencia de la cosa en sí” (Deleuze, 2017b: 359).

El más extendido de los efectos que tiene la caída del otro a priori sobre la narradora es que todo a su alrededor, incluyendo el lenguaje, adopta una dimensión amenazante, violenta y/o monstruosa. En efecto, el ojo de la memoria, parece destruir los contornos de los seres a su alrededor en el momento que los capta, haciendo que perciba las cosas de modo desmesurado, o bien, que estas adopten formas quiméricas e inorgánicas. Mancilla (2017) y Kottow (2019) han explorado en detalle las representaciones de lo monstruoso en esta novela. Sin embargo, mientras el primero se enfoca en la transgresión de las normas y de los límites entre lo humano y lo animal, y recurre a las categorías de lo siniestro y lo abyecto para sostener su hipótesis de lectura; la segunda, más cercana a nuestra perspectiva, interpreta la monstruosidad como el efecto de una confusión de la percepción de la materialidad física y orgánica del espacio y los cuerpos alrededor de la narradora: puesto que la oscuridad “es la disolución definitiva de toda forma, de toda identidad, de toda inteligibilidad [donde] todo se funde en el negro, que absorbe todo límite” (Kottow, 2019: 11), la materia de las cosas tenderá al desbordamiento monstruoso.

Por ejemplo, cuando una mujer desconocida le habla en la calle, señala que su voz “penetraba mi persona como un violador” (2012: 26); cuando se encuentra con su padre, percibe el contacto con sus manos de modo desmesurado, haciéndola sentir apresada entre sus dedos: “Mi padre (...) deja caer su gran mano sobre la mía y me esposa con sus dedos”

(2012: 68); o bien, cuando la someten a un procedimiento médico en un hospital, afirma: “Solo pido que el efecto [de la anestesia] dure lo que esta violación colectiva” (2012: 12). Asimismo, según destaca Kottow (2019), la novela tiende a efectuar descripciones de mezclas aberrantes de cuerpos inorgánicos que se funden los unos en los otros. Por ejemplo, describe a su madre como un ser amorfo que se adosa a su cuello: “Se me lanzó al cuello, mi madre. Era una medusa, una aguaviva, un flagelo de mar, un organismo de cuerpo gelatinoso y tentáculos que causan urticaria” (2012: 65); una imagen similar emplea para describirse a sí misma, con motivo del nuevo grado de dependencia que sostiene con Ignacio, su pareja: “Supe que me había ido adosando a Ignacio como una hiedra, envolviéndolo y enredándolo con mis tentáculos, succionado de él como una ventosa empecinada en su víctima” (2012: 50). La ceguera introduce un extrañamiento radical en el modo en que percibe el espacio y los cuerpos a su alrededor, pero también, especialmente, en la percepción que tiene de sí misma; como en el pasaje donde afirma que le salen ojos sin párpados en la punta de cada dedo de sus manos (112).

Otra consecuencia de la caída de la estructura de la percepción, es que la narradora pierde la facultad de distinguir con claridad los límites entre lo humano, lo animal y lo vegetal, pero también entre lo orgánico y lo artificial, llegando a atribuirle a objetos inanimados cualidades humanas. La narradora trastoca las fronteras de estas categorías bajo la apariencia de lo metafórico: la narradora *es* gallina tuerta cuando intenta orientarse en el espacio; pulpo, medusa o hiedra cuando abraza a alguien o necesita ayuda; perra enfurecida cuando impreca a su madre; animal o insecto sobre la pared cuando tiene sexo con Ignacio, etc. También, como han destacado Kottow (2019) y Mancilla (2017), la narradora tiende a animar los objetos y espacios, que, de igual modo, adquieren un aspecto monstruoso y amenazante.

Porrazos contra puertas entrecerradas, contundentes todos sus cantos. Una nariz machucada contra una repisa. Dedos arañados, uñas quebradas, tobillos torcidos al borde del esguince. (...) Me enterraba cajones abiertos y patas de mesas entre los dedos. *La casa estaba viva*, empuñaba sus pomos y afilaba sus fierros mientras yo insistía en arrimarme a esquinas que había dejado de estar en su lugar. Cambiaba de forma, la casa, enrocaba las piezas, permutaba los muebles para confundirme (2012: 28-29; énfasis añadido).

Algo semejante ocurre cuando llega a Santiago y percibe que la casa de su familia “está armada contra mí” (67) y se siente rasguñada y cortada, “sangrando a chorros” (*idem*), por objetos punzantes e imaginarios. Como queda en evidencia en estos episodios, la

“animación/animalización” (Mancilla, 2017: 209) de los espacios y los cuerpos en la narración da testimonio de la extrañeza que las formas comunes adquieren cuando el mundo deja de ser percibido por el sujeto de la mirada.

En el capítulo “Agujeros”, cuando se encuentra en la casa de sus padres en Santiago, la narradora es invitada por su hermano, Félix, a dar un paseo en auto por la ciudad, a lo largo del cual pone en funcionamiento su memoria sensible. Lo primero que observa con su mirada interior es la indolencia de su hermano, “absorbido por la renovación arquitectónica del centro, por la urgencia de hacer espacio para lo nuevo” (2012: 71), aparejada del recuerdo de los agujeros en la fachada de los edificios de calle Bulnes, como heridas que testimonian los hechos acaecidos durante el golpe militar. El capítulo termina afirmando la función testimonial del espacio urbano, pero que la sociedad le ha arrebatado en provecho del progreso: “aquellos edificios lo habían presenciado todo, pero ahora estaban vendados por una gruesa capa de hollín que se desprendía, apenas, cada muchos años, durante los terremotos” (72-73). Algo parecido sucede cuando Ignacio la saca a pasear en su auto y ella lo guía a través de la ciudad, constatando sus cambios y desplazamientos. En este trayecto la narradora se detiene en un lugar de memoria, correspondiente a una rotonda donde un ministro de la Unidad Popular habría sido asesinado y que la narradora evoca como un acontecimiento que vaticinaría lo que vendría más adelante, a saber, “la Moneda en llamas, la historia de Chile en carne viva” (2012: 90).

Estos dos pasajes evidencian que para la narradora “todo es cuerpo y corporal” (Deleuze, 2017b: 118): por un lado, personifica los edificios de Calle Bulnes como agentes de memoria en virtud de las heridas/agujeros en su fachada y, por otro, se refiere a la historia moderna de Chile como un cuerpo expuesto *en carne viva*, imaginando al cuerpo social como un cuerpo lacerado por el fuego de la historia. Si bien valoro positivamente las lecturas que se han hecho de esta novela en clave de memoria, creo que esta facultad cognitiva, a la que se hace mención en numerosas ocasiones a lo largo de la novela, tiene menos relación con la memoria histórica, que con lo que hemos llamado *memoria minoritaria*, la cual “desconecta al sujeto de su identificación con la conciencia logocéntrica y desplaza el énfasis de ser a devenir (...) [, o bien,] desestabiliza la identidad abriendo espacios en los que las posibilidades virtuales puedan hacerse realidad” (Braidotti, 2009: 231). Si bien la narración presenta estas referencias relativas a los espacios de memoria, lo que esta llama *los ojos de*

memoria, apela, más bien, a una memoria arraigada en la corporalidad y la sensibilidad y que, por consiguiente, funciona creando conjunciones o devenires. Como han destacado Mancilla (2017) y Oreja (2018), la narración coordina los cambios corporales y perceptivos que experimenta con los procesos históricos y políticos del cuerpo social, haciendo de sus ojos enfermos un punto de contacto aberrante entre lo biológico, lo biográfico, lo político y lo histórico. Sin embargo, la narración pone de relieve que esta experiencia, que le hace ver la realidad a través del lente ensangrentado de la memoria, es vivida por la narradora como una condena que escapa a su voluntad.

En continuidad con esta tendencia a evocar corporalmente el paisaje urbano y la historia política de la nación, para la narradora el lenguaje ha perdido su sentido habitual para adquirir, en su lugar, una dimensión sensitiva o carnal: la narradora afirma que la sílaba que quita de su nombre propio, Lucina, para componer su pseudónimo, Lina, sangra: “La sílaba extra sangraba a veces” (32); a propósito del lenguaje empleado por su familia para pedirle que regrese a Santiago, asevera que “la palabra cuidados ardía, perder el control quemaba, regresar era un peligro” (2012: 45); cuando llama a su madre le parece que esta palabra, *madre*, huele a leche: “Mamá. Lo volví a decir para llenarme la boca con esa palabra que olía a leche bajo el perfume” (126); o bien, cuando se encuentra en el hospital y escucha la conversación de los médicos, afirma que “hay palabras ensangrentadas por todas partes” (169). Lo mismo ocurre cuando escucha el acento chileno, que activa en ella, fundamentalmente, cualidades sensibles que, si bien tienen un asidero en la memoria visual, remiten a experiencias sonoras, táctiles y olfativas que se combinan formando un conjunto de sinestias: “En ese acento que era sin duda chileno se albergaba el poema glacial de las cumbres cordilleranas y sus nieves eternas en pleno deshielo, el rumor oscuro del sur salpicado de gigantescas nalcas espontáneas, el lamento de las animitas a la vera de los caminos, y el olor a cantera, a ríspidas sales del desierto, la azufrada concha de cobre a cielo abierto” (2012: 55).

La ceguera de la narradora, que es la fuente de este extrañamiento integral de la realidad, parece derivar de su tendencia, preexistente a esta dolencia, hacia el exceso y la destrucción de su identidad ligada a su nombre propio. De modo que la recuperación de su vista queda supeditada, por prescripción médica, al imperioso plegamiento de sí, según el propósito de conjurar este exceso que, siendo intrínseco a su cuerpo, amenaza con arrebatarse

la vista de manera definitiva. Su ceguera pareciera ser causada o, por lo menos, agravada en correspondencia con la intemperancia que la aqueja, en virtud de lo cual se fuerza a plegarse sobre sí misma para, literalmente, no desangrarse por dentro. Es la esperanza de poder volver a ver, sin embargo, la que la fuerza a contenerse, ya que, de otro modo, si tuviera la certeza de que sus ojos se encuentran irreversiblemente rotos, esta amenaza con suicidarse (15). De este modo, la novela explora la continuidad de la concepción psicofísica de la subjetividad en el contexto de la modernidad secular. Por ejemplo, en el postoperatorio, cuando su madre debe dejarla para volver a Chile, esta afirma que la percibe desde “la jaula de alambres que ahora eran mis costillas” (146). En esta línea, con el objetivo de convencer a su oculista de llevar a cabo una operación experimental que solo habría sido probada en animales, esta señala ser “un animal deseando dejar de serlo” (176). Estos dos ejemplos denotan que la narradora adjudica a la parte material de sí misma, es decir, a su cuerpo, en cuanto portador de una carga genética y genealógica, la responsabilidad de sus padecimientos físicos y psicológicos.

Cuando la narradora va a su oculista apenas estallan sus venas, la secretaria le explica lo siguiente:

Al doctor Lekz le interesa detenerse en cada ojo, buscar en las retinas la presencia sibilina de otros males del cuerpo, el sida, por ejemplo, la sífilis, la tuberculosis, (...) *la diabetes mal cuidada*, la presión alta, incluso el lupus. *La retina era nuestra hoja de vida, el espejo de nuestros infortunados actos, una superficie perfectamente pulida que vamos dedicándonos a estropear a lo largo de nuestras existencias. Por todo el estropicio que nos habíamos causado ahora tendríamos que esperar nuestro turno, esperar sin chistar o simplemente largarnos* (2012: 41; énfasis añadido).

La trayectoria vital de los individuos se inscribiría en la retina, a la manera de una bio-grafía legible únicamente para el oculista, quien es el único capaz de decodificar los signos biológicos de la autodestrucción inscritos en el soporte-retina y “leer la crónica íntegra de cada ojo” (165). De hecho, hacia el final de la novela, la narradora enfatiza esta capacidad, afirmando que Lekz ha reemplazado los rostros y los nombres de sus pacientes por la imagen de sus ojos, denotando que habría una equivalencia entre estos elementos, en cuanto que, el ojo, tal como el rostro o, incluso, mejor que este, “revelaba la identidad de cada paciente” (165). Desde la perspectiva de estos planteamientos, el estallido de su mirada es una consecuencia, o bien, el castigo merecido por un comportamiento negligente y autodestructivo que, en este caso, está relacionado tanto con la falta de cuidados hacia la enfermedad prevalente con que carga, a saber, la diabetes, como también con la voluntad de

la narradora de divorciarse de su pasado y, en específico, de su pertenencia genealógica y cultural.

En continuidad con estos planteamientos, la narradora extrae de la condición que la aqueja una consigna nada esperanzadora: “Lo que te hace vivir es lo que en exceso podría matarte” (74). Tras esta aseveración subyace la postura moral que ve en la enfermedad el castigo de la desmesura, o bien, como en el caso de la infección de VIH para los homosexuales, el efecto de la intemperancia en el uso de los placeres. De hecho, en el capítulo “Pagar el debido precio” la narradora señala un punto de contacto entre su enfermedad y el estigma del VIH: “ese estigma me había rozado, me había dejado una esquirra, alguien, alguna vez, hacía quizás una década, me había dicho que su diagnóstico de sida era lo más cercano que conocía a tener diabetes, ese alguien se identificaba conmigo, y luego el alguien había empezado a morir por los ojos. La última vez que lo vi estaba ciego” (2012: 35). Tal como el estigma que conlleva esta infección derivada de un supuesto uso ilegítimo del cuerpo y la sexualidad, el estallido de sus ojos producto de la diabetes coincide con la voluntad de la narradora de subvertir la forma común que se le ha atribuido, esto es, dejar atrás su nombre propio y divorciarse de la vida que la liga al pasado y a sus orígenes.

Confirmamos esta lectura, en la tendencia de la narradora hacia la desmesura o *hybris*: “Yo soy la heroína que se resiste a su tragedia, pensé, la heroína que busca desquiciar el destino con sus propias manos” (130). Una connotación similar encontramos en el juego de palabras que desplaza su nombre propio, desde el que “el santoral registra” (2012: 57), a saber, Lucina y que opera una marca de pertenencia genealógica en cuanto que son sus progenitores quienes la designan de este modo, hacia “Luzbel, el lumínico demonio” (idem). Este juego de palabras denota que la narradora afirma portar, para bien o para mal, una desmesura demoniaca, tendiente a subvertir las formas sustanciales consagradas, lo cual tendría como consecuencia la pérdida de sus ojos que, sinecdóquicamente, señala la pérdida del control de su cuerpo. Son varias las ocasiones donde la narradora experimenta la angustia sofocante de perder el control de su “cuerpo desobediente” (54), siempre “a punto de reventar” (45), pendiente de una multitud de “neuróticos dolores” (112) y enfocada en las “heroínas suicidas” (79) de la literatura que, como ella, portan la marca de una desmesura autodestructiva. Lo contrario de su padre, a quien representa como una subjetividad

perfectamente consumada, con un dominio absoluto sobre sí mismo, sus afectos y su memoria.

Si bien la ceguera desencadena en ella una percepción molecular que introduce un extrañamiento de las formas comunes, haciendo que los contornos de las cosas y los cuerpos se confundan y pierdan su consistencia; esta, a la vez, la aproxima vertiginosamente a todo lo que intenta traicionar mediante la escritura, a saber, la triple raíz de su subjetividad, la familia, la patria y la lengua nativa, y cuya traición queda expresada, sinecdóquicamente, en su voluntad de dejar atrás su nombre propio (59), que califica como su “alias de prisionera” (131). Mientras Lucina es, valga la redundancia, la hija de su padre y su madre, Lina, por el contrario, apela al espacio virtual de la escritura literaria donde puede liberarse de esta marca de pertenencia que la liga a los contornos de la filiación, la nacionalidad y la raigambre cultural de la que su existencia es tributaria. En este sentido, mientras Lucina es una sustancia o una identidad consumada, por el contrario, su pseudónimo, Lina, señala un devenir, un trabajo de experimentación, la expresión de una potencia vital que le permite saltar, como un demonio, los límites que se le han adjudicado en virtud de esta triple raíz de su subjetividad. Precisamente, en el capítulo titulado “puro Chile”, la narradora pone en evidencia su voluntad de divorciarse de su origen, mientras su familia, debido a su enfermedad, la conmina a volver a Chile reprochándole su comportamiento: “se quejaban entonces de mi falta de voluntad, de mi falta de consideración, de mis faltas en general: de mi ausencia, de mi displicencia, de mi desprecio por la religión” (46). Así nos enteramos de “las verdades colgadas en el hilo de la pausa” (46), que le hicieron prometer jamás volver a Chile, y que, por cierto, incumple.

La narradora no solo pierde la capacidad de captar con sus ojos el espectro visible de la radiación electromagnética, sino que experimenta esta circunstancia como el expolio de una mitad de lo real, a saber, lo que *el otro* expresa, esto es, lo posible y lo virtual. Según Deleuze (2017b), mientras el yo desarrolla lo posible, o bien, realiza lo posible en lo actual, el otro expresa lo posible que no existe fuera de lo expresado y que es captado por el yo, poblando el mundo de posibilidades que amplían lo real más allá del ámbito de lo perceptible. La narradora siente que “la sangre [de sus ojos] había asfixiado” (2012: 83) a Lina, clausurando las posibilidades virtuales que abría para ella este devenir, dejándola únicamente con la dureza y agresividad de las sensaciones y experiencia inmediatas. Esto se traduce en

una pérdida del sentido del lenguaje, el cual, si bien conserva su poder de designación, emerge vaciado de toda imagen mental:

La palabra amanecer no evocó nada. Nada que semejara un amanecer. Los ojos se me iban vaciando de todas las cosas vistas. Y pensé que se quedarían las palabras y sus ritmos pero no los paisajes, no los colores ni las caras, no esos ojos negros de Ignacio donde yo había visto derramarse un amor a veces desconfiado, hosco, cortante, pero sobre todo un amor abierto, expectante, que el crucigrama definía como alucinación (104; énfasis añadido).

Para plantearlo en los términos expresados por la narradora en esta cita: lo que la ceguera le arrebatara no es solo la posibilidad de ver los ojos de Ignacio, sino que, lo que estos contenían al mirarlo, a saber, este amor abierto y expectante, de cara hacia el futuro de abiertas posibilidades. Pero lo posible no se restringe al ámbito de su relación amorosa con Ignacio.

Puesto que ha sido despojada de lo posible, el futuro es lo primero que le preocupa tras recibir el veredicto de su oculista: “Desde entonces no he hecho más que pensar en el futuro, pensar que no iba a llegar a verlo” (2012: 30). Y cuando recibe el peor de todos los pronósticos afirma: “No había nada que decir sobre el futuro” (139). Lo que ella desea es huir con Ignacio, “lanzados al futuro a cientos de kilómetros por hora” (2012: 109), pero, en su lugar, suspende este anhelo para concentrarse en la dureza del presente, porque es todo lo que tiene, sin otro, sin posibles: “He suspendido el futuro mientras exprimo, sedienta, el presente” (2012: 73). Así, se mantiene impaciente a la espera de que “el mundo apurara las vueltas sobre sí mismo” (100) para que llegase el momento de la intervención médica que lo arreglase todo. Durante la espera, compensa la pérdida de Lina a través de la sustitución de la escritura por la escucha de audiolibros, en función de lo que califica como un *impulso ficcional* (156) que, sin embargo, es apenas un sucedáneo de aquel pasado, cuando las posibilidades aún seguían abiertas para ella: “Escuchar novelas arrendadas ponía en suspenso la angustia de no poder escribir, impedía que me detuviera a pensar en lo que no estaba escribiendo, en lo que jamás escribiría” (2012: 82). Despojada de Lina y de lo posible, se asienta en ella el miedo a no poder volver a escribir y que condiciona al retorno de su vista: “Quizá ya no sería más Lina, quizá estuviera retrocediendo al abismo” (2012: 83) afirma, para después, en una conversación con una amiga y académica, señalar “que Lina Meruane resucitaría en cuanto la sangre quedara en el pasado y yo recuperara la vista” (156).

La enfermedad, a la vez que desencadena un modo de percepción aberrante, subraya la determinación que ejerce sobre su trayectoria vital las cargas genealógica, histórica y política, que imagina como un agujero negro que succiona y desgarrar su cuerpo: “Yo visualizaba mi

cuerpo succionado por el vacío, mi esqueleto cubierto de músculos y grasa vertiginosamente cayendo hacia Chile, mi piel cada vez más estirada, mi pelo electrizado, atraídos todos mis pedazos por la *ley de la gravedad nacional*, yo vuelta una materia amorfa que en su caer acababa por derribar al resto de mi numerosa familia” (2012: 47; énfasis añadido). En esta cita, la narradora evoca la Teoría de la Relatividad General, según la cual la masa curva el espacio-tiempo afectando la trayectoria de los cuerpos, para denotar que la ceguera la despoja de la facultad de resistirse a la fuerza de atracción que ejerce el peso, histórico y afectivo, de esta triple raíz de su subjetividad. En continuidad con esta imagen, donde se ve a sí misma desgarrada por la fuerza gravitatoria de un objeto infinitamente pesado, cuando llega a Santiago y escucha la voz de su padre y el “hija, Lucina” (60) que este le lanza, le parece que sus palabras son una sustancia espesa que se adosa a su cuerpo como “una sombra palpitante a mis espaldas” (60), trayendo a ella la certeza de que ya “no había escapatoria” (2012: 57).

Por lo tanto, la narradora hace coincidir la visión con la restitución de lo posible y la huida de esta triple raíz, que solo podrá recobrar a través de la medicina y la ciencia. Sin embargo, ya desde las primeras páginas se evidencia que la novela nos confronta con las limitaciones del saber científico y médico, a la vez que con la obsolescencia de las facultades cognitivas y perceptivas del ser humano. El padre y la madre de la narradora son médicos, pero una especie de médicos “en extinción” (62), ya que, en palabras de su padre, la medicina sustituyó los ojos humanos por los ojos de aparatos técnicos: “hace medio siglo eran otros los ojos. Los mirábamos [a los enfermos] a ojo pelado y era tan poco lo que veíamos. La medicina que yo estudié quedó añeja” (62). Estas palabras nos instalan en un momento de la medicina donde, no solo se ha consumado la soberanía de la mirada médica sobre el cuerpo enfermo, sino que, además, esta es capaz de hacer perceptible la enfermedad con una precisión inédita. De este modo, la narradora confronta la fragilidad de sus propios ojos y la mirada del médico a *ojo pelado*, con los ojos de los aparatos técnicos capaces de penetrar en el cuerpo sin necesidad de abrirlo, para inmortalizar las catástrofes secretas que se anidan en sus oscuras cavidades en “espléndidas imágenes de la ruina” (129).

La ceguera le impone a la narradora adoptar un enfoque epistemológico excepcional y anómalo, ya que debe sostener una vigilancia, no de algún objeto o elemento exterior a su cuerpo, sino que de su propia mirada y de la red de frágiles capilares que se cuelan en sus ojos: “Había que observar el crecimiento de esa enredadera de capilares y conductos, día a

día vigilar su milimétrica expansión” (2012: 13). La enfermedad, además de convertir al aparato perceptivo privilegiado de objetivación de la realidad en un objeto de conocimiento en sí mismo (“estoy mirando como el ojo mira su hilo de sangre” [2012: 161]), hace de sus ojos un límite epistemológico para la medicina. La narradora se entrega a su oculista para llevar a cabo una intervención médica que vacía la sangre de sus ojos inyectando en ellos helio a presión, y a pesar de que confía en “darle oportunidad al médico y a su medicina” (130), la operación, que convierte sus ojos en “dos bolas de gas en las que convergía la luz” (145), parece condenada al fracaso. En el postoperatorio, tras una prolongada incertidumbre, el peor de los pronósticos se hace evidente: “pruebo lo que ve cada ojo por separado y constato con inquietud que mientras el derecho produce imágenes exageradas y prístinas el izquierdo las percibe algo distorsionadas. Los pruebo juntos: lo que veo es la duplicación de los objetos” (159). Este episodio es relevante, ya que ilustra las consecuencias de un procedimiento médico consistente en la incorporación de un elemento inorgánico, el helio, en el organismo biológico, generando un efecto visual alucinatorio y que, además, hace convergir el terror corporal con la ciencia ficción: “Tengo la impresión de estar alucinando. Esto se parece a ver pero es mucho más que estar viendo, es estar en posesión de un verdadero ojo biónico” (159)

“Renuncio a la ciencia y a sus posibles explicaciones. Este es un ojo que flaquea, un ojo que cojea, un ojo o dos ojos irreversiblemente enfermos” (160), afirma rendida ante el evidente fracaso de la ciencia. Ya sin posibilidades y despojada de su capacidad de obrar en beneficio de la apertura de su vida hacia un futuro colmado de nuevos posibles, entre la ceguera y los segmentos duros, entre la espada y la pared, la narradora avizora tan solo una salida: el trasplante de ojos. Sin embargo, según su oculista esto es imposible.

No era posible, dijo. No había bancos de ojos porque nadie donaba ojos muertos. Se creía, dijo Lekz, que la memoria residía en ellos, que los ojos eran una prolongación del cerebro, el cerebro asomándose por la cara para pellizcar la realidad. Alguna gente pensaba que los ojos eran depósitos de la memoria, y otra gente todavía creía que ahí se escondía el alma (2012: 177).

Esta exigencia de la narradora no solo sobrepasa los medios técnicos necesarios para llevar a cabo un procedimiento de esta naturaleza, sino que, además, tal como es sugerido por los términos empleados en esta cita, su solicitud transgrede el principio de individuación: si los ojos son una prolongación del cerebro, una extensión del sustrato material de la conciencia o el alma, portar ojos ajenos significa portar una de las marcas distintivas de la monstruosidad,

a saber, encarnar una mezcla aberrante de cuerpos. Sin embargo, el concepto de la univocidad corporal parece caer apenas la narradora queda ciega: “Lo veo todo sin verlo, viéndolo desde el recuerdo de haberlo visto *o a través de tus ojos, Ignacio*” (2012: 20; énfasis). Esta cita sintetiza el marco de referencia a partir del cual debe dirigir su nueva vida: de un lado, su memoria que se activa en virtud de las circunstancias para orientarse en el espacio y el tiempo, y del otro, Ignacio quien deberá prestarle sus ojos, no solo retóricamente.

Paralelo a los eventos y referencias comentadas en las páginas precedentes, la narradora e Ignacio desarrollan un vínculo amoroso que, tal como su percepción de los objetos, tiende a perder sus contornos, y que se expresa en la atracción erótica que comienzan a ejercer sobre ella los globos oculares y que se va intensificando a lo largo de la novela:

(...) y me metí en la boca la punta de su cuerpo como si fuera eso lo que más me excitaba aunque no era eso exactamente, no eso sino el saber que mi lengua ese metía debajo de un grueso párpado de piel rugosa y secreta, saber que dentro de ese párpado estaba ese ojo ciego, redondo y suave de Ignacio, entregándose, poniéndose tenso en mi lengua hasta que derramó una lágrima, en espasmos, en mi boca. Me comí la lágrima y me fui trepando por el cuerpo de Ignacio para asomarme a su ombligo e introducirme también en esa cuenca. *Pero Ignacio me agarró los hombros, vacilante, sin decidir aún si también él debía, si yo también quería, si era posible porque ahí, entre nosotros, como un tajo, estaba la advertencia del médico, las palabras médicas contra el peligro, el terror de Ignacio de hacerme sangrar de nuevo y hacer que me estallaran los ojos. Pero Ignacio, le susurré, eso ya sucedió, ya estoy llena de sangre. Lánzate conmigo, le dije, dispuesta a todo, se lo dije como deportista de riesgo amarrada a una cuerda elástica, presta a tirarme de un puente de altura nada despreciable solo para probar suerte en la caída.* (92-93; énfasis añadido).

En esta cita la narradora es asaltada por un “deseo recién descubierto”, que se instala entre los amantes como un límite. La atracción sexual que experimenta la narradora hacia los ojos de Ignacio, más tarde, adquirirá una dimensión perversa bajo la forma de una solicitud imposible e innombrable, a saber, que este, literalmente, le entregue sus ojos. Esta atracción sexual, que se volverá a repetir en dos ocasiones más a lo largo de la novela y que se proyecta, además, sobre los ojos de su madre, es interpretada por la crítica literaria de diversos modos. Por ejemplo, Ávalos (2018) y Willem (2020) destacan que, de este modo, convertida en una suerte de vampiresa que anhela succionar la vida de su presa, la narradora invierte el discurso que atribuye al cuerpo discapacitado y femenino una posición pasiva y receptiva, en cuanto que el acto de chupar los ojos de Ignacio, que adquiere en la narración la connotación de una forma de canibalismo sexual, invierte los roles y desafía las representaciones dominantes de la mujer y del cuerpo discapacitado.

Si bien, la crítica literaria se ha restringido a sindicarse a la narradora el epíteto de la perversidad para explicar su comportamiento, dando por sentado el significado de esta noción, esta no indaga en las significaciones de la misma. Al respecto, sostenemos que, mediante esta inclinación perversa de la narradora, la novela consigue rescatar el sentido que la percepción molecular, suscitada por la ceguera, amenaza con destruir. En efecto, la locura que se deriva del modo de percepción molecular, nunca llega a consumarse del todo a lo largo de la novela. Si no se intensifica esta percepción y, más bien, esta mantiene a la narradora al borde de la locura, es porque la novela aspira a rescatar el sentido que construye la memoria sensible, en virtud de un compromiso ético y político para con las minorías explotadas o violentadas. La desigualdad y las crisis económicas, la muerte de los homosexuales infectados por VIH y, especialmente, la explotación de las mujeres contratadas para el trabajo doméstico, o bien, atrapadas en “la trampa elegida de la maternidad” (2012: 97), son algunos de los problemas políticos a los que da visibilidad la narradora, consciente de la determinación global que ejerce el “capitalismo brutal” (2012: 58) sobre la materialidad del cuerpo.

Al principio de la novela, cuando aún no sabe que la pérdida de sus ojos es irreversible, la narradora pone de relieve que el proyecto de la vida conyugal con Ignacio no le entusiasma. Están en una tienda cotizando algunos muebles y la narradora, desde su ceguera, afirma: “Sospecho que Ignacio mira alrededor, que en su interior va amoblando *la postal del vacío*: mesa de centro, sofá, sillones y sillas que deberían sobrevivirnos como todos esos hijos que nunca tendremos” (33; énfasis añadido). Aquí la narradora atribuye a la planificación de la vida conyugal una connotación negativa, como si al componer el paisaje interior del espacio que habitarán, estuvieran ciñéndose a un falso modo de vida. Para la narradora, la conyugalización implica volver a encontrar en el país del presente todo aquello de lo que se encontraba huyendo, a saber, a su padre y a su madre, pero ahora encarnados en sus respectivos cuerpos, como si estos llenasen las siluetas recortadas en una postal sobre la familia feliz. Sin embargo, en la medida que se instala la certeza de que no podrá volver a ver, en la medida que las posibilidades se van clausurando para ella, su rechazo a la conyugalización se transforma en el anhelo de consumir, hasta la aberración, su vínculo amoroso.

Deleuze (2017b) explica el origen del comportamiento perverso como resultado de la caída del otro a priori y a la desaparición de lo que este expresa, a saber, lo posible: “el mundo perverso es el mundo donde la categoría de *lo necesario* ha reemplazado completamente a la de *lo posible*” (2017b: 369; énfasis añadido). Para plantearlo en los términos de la novela: la narradora sustituye aquel mundo posible signado por su pseudónimo, Lina, el cual se presenta completamente inaccesible para ella, por la consumación operativa de su vínculo amoroso con Ignacio, quien sería la única persona capaz de proveerle, en nombre del amor, lo que necesita, esto es, un par de ojos frescos para llevar a cabo el trasplante que necesita. Deshecho el pliegue subjetivo, la narradora parece convertirse en un cuerpo movilizado únicamente por un impulso visceral, o asubjetivo, a poseer unos nuevos ojos: “Los ojos nunca renuncian, decía yo, siempre buscan otros ojos” (2012: 150). La narradora aprehende a Ignacio como una víctima, a la manera en que lo haría el sádico, apelando a la “posesión instituida” (Deleuze, 2001: 25) del vínculo conyugal, en nombre del cual este deberá sortear lo que llama, pervirtiendo el lenguaje del amor romántico, “la vieja prueba del amor” (173).

El lenguaje amoroso, al cual la cultura popular nos tiene habituados, es empleado por la narradora del modo en que lo haría un sádico. Según Deleuze (2001) el sádico tiende a recurrir al lenguaje hipócrita del orden y el poder para engañar a su víctima, o bien, como en este caso, para justificar su solicitud, haciéndola deseable bajo el prisma del amor romántico. Solo en el contexto del vínculo amoroso y del amor romántico, una solicitud como esta puede sonar razonable, en cuanto que solo los amantes pueden arrogarse la potestad de fundirse y mimetizarse en un solo ser: “eso que tú me entregarías nos uniría para siempre, nos iba a ser iguales, nos volvería espejo uno del otro, para el resto de la vida y hasta de la muerte” (173). En otras palabras, el deseo de llevar a cabo el trasplante permite consumación del amor conyugal, lo cual, por cierto, posee un efecto paródico, ya que sugiere que solo en esta circunstancia, por cierto, poco probable, tal unión sería posible: *tendría que perder mis ojos para estar contigo*, sería la máxima que la narradora habría de prodigar a su amante antes de la ceguera. La afirmación empleada por Genaro, un amigo de la narradora, “el amor es ciego” (107) resulta particularmente idónea para explicar el uso paródico del lenguaje y los códigos del amor romántico, ya que este enunciado, por un lado, denotativamente, remite a la ceguera de la narradora y a la exigencia que esta hace a su pareja y que implica, por cierto, que este

quede ciego; y, por otro lado, connotativamente, esta apela al amor como la única pasión, cuya desmesura inherente, vuelve aceptable una exigencia de esta naturaleza.

Confirmamos esta lectura, al descubrir que este proceso no es unilateral. En efecto, Ignacio contribuye a fraguar su condición de víctima, susurrándole a la narradora el lenguaje que debe emplear para extorsionarlo. “No me quedan padres, no tengo hermanos, ya no confío en mis amigos. Tú eres lo único que tengo y ni siquiera estoy seguro” (153), le dice Ignacio, frente a lo cual, algunas páginas más adelante, la narradora afirma exultante ante la certeza de que su plan ha tenido éxito: “No tenías a dónde ir, yo me había convertido en tu único lugar” (172). En definitiva, la percepción molecular que la ceguera desencadena, y que la deja presa de un conjunto de sensaciones terribles y desmesuradas, despojada de las potencias virtuales contenidas en su seudónimo literario, reduce a la narradora a un impulso visceral que decanta en esta solicitud perversa y monstruosa. Sin embargo, inscrita en el marco de la conyugalización y los códigos del amor romántico, a la cual le es inherente la experiencia de una pasión desmesurada, la solicitud sádica de la narradora se transforma en una condición de posibilidad del propio vínculo amoroso, a saber, la prueba del amor definitiva.

7.2.2. LA POTENCIA DE LO FALSO Y LA CAÍDA DEL OTRO

La novela *Laguna* (2018) está estructurada en torno al relato en primera persona de un joven que recuerda y escribe los eventos acaecidos una noche de febrero de 1992 en la ciudad de Viña del Mar, Chile, cuando, debido a un conjunto de circunstancias azarosas, se vio envuelto en un conflicto que enfrentaba a dos clanes de narcotraficantes en disputa por la soberanía sobre el espacio comercial de la droga. El narrador reconstruye el descenso que efectúa en compañía de Chino, un compañero de universidad que tiene una deuda con uno de estos clanes, hasta los bajos fondos de la ciudad para colaborar en esta disputa. De esta breve síntesis, sin embargo, no se debe deducir que esta novela se organiza según una estructura temporal cronológica, ya que, más bien, esta apela al tiempo del ser en cuanto devenir, Aión, que se organiza en torno a una multiplicidad de instantes o acontecimientos, que el narrador llama *detalles*, los cuales dividen y subdividen infinitamente los presentes en pasado y futuro.

A diferencia de *Sangre en el ojo*, donde la escritura literaria coincide con la apertura de las posibilidades vitales, esta novela pone relieve la desterritorialización capitalista de los valores y códigos sociales, incluyendo el código escrito. El narrador habita un mundo posliterario, en el sentido de que las tradicionales alianzas arborescentes que aseguraban la continuidad de los patrones culturales humanistas, fundados en el uso del código escrito, han desaparecido para dar lugar a un monstruo político, el cínico *self made-man* que afirma, tal como el locutor de radio y animador televisivo con que se encuentra el narrador, “yo me he hecho solo. Nadie me ha enseñado nada” (37), y también, “la universidad no sirve de nada” (38). Esta condición posliteraria se expresa, por un lado, en la pérdida de la función social y política de la literatura, la cual queda reducida a una actividad de evasión y, por otro lado, al nivel de la estructura de la novela, en la ruptura de la linealidad del tiempo, que hace que todos los eventos, pero también, todas las referencias culturales, históricas y políticas, se mezclen con la ficción en un presente continuo que las organiza caóticamente. Aparejada a la condición marginal de la cultura humanista, la novela se instala sobre un mundo carente de fundamento, o bien, donde el fundamento religioso ha sido derrocado. La “Biblia porno” (118) que portan en la guantera del auto con que recorren la ciudad, llena de mensajes y dibujos obscenos, condensa el motivo central de esta novela, a saber, el derrocamiento del centro sagrado, sólido y estable, que invoca el poder trascendental del lenguaje religioso, hundiéndose en un magma de cuerpos que se confunden, derraman y entremezclan.

El narrador de *Laguna* es un testigo o espectador privilegiado de la naturaleza gótica del mundo fraguado bajo el alero del capitalismo. Así, esta novela representa la ciudad de Viña del Mar de principios de la década del 90’ como un espacio poblado de fantasmas, duendes y hombres-lobos, pero también como un espacio dominado integralmente por el capital y por la presencia ubicua del dispositivo tecnológico de acción a distancia sobre las subjetividades. Esta combinación de elementos, en apariencia incompatibles, pone de relieve la consumación del destino del arte y la cultura contemporánea, llamada a suplantar y confundirse con lo real, como también la acción ubicua de las tecnologías de la información y la comunicación que vehiculan semióticas significantes y asignificantes que gobiernan a distancia a los cuerpos desperdigados en el espacio y el tiempo. En esta novela, todas las cosas y los cuerpos están instalados sobre un plano de inmanencia, un continuum orgánico-inorgánico donde se agencian las facultades cognitivas y los procesos fisiológicos de los seres

vivos con las fuerzas productivas del capital a través de las cuales este modifica lo real, y que van desde las vibraciones electromagnéticas y las ondas sonoras invisibles que emiten y reciben los dispositivos tecnológicos, hasta la producción y consumo de sustancias psicotrópicas legales, como el alcohol y el tabaco, e ilegales, como la cocaína y la marihuana.

El narrador, a lo largo de su relato, señala los puntos de contacto donde los cuerpos, el deseo y el capital se ligan y retroalimentan en una danza perpetua que crea y anima lo real. Al respecto, es significativo el caso de la marihuana debido a los agenciamientos que sostiene con una multiplicidad de agentes y los efectos económicos y políticos que de su comercialización y consumo se derivan. Según Ana, la mujer que acompaña a los narcotraficantes, la cepa que cultivan en Los Andes y comercializan en Viña del Mar es tan tóxica que mata a los conejos que la comen, cuyos cadáveres, a su vez, potencian el efecto psicoactivo de las plantas: “El alma de los conejos muertos impregnaba la hierba. Fumar marihuana era aspirar el alma de los conejos” (86). La materia danzando al ritmo capital: los conejos muriendo envenenados al comer las plantas de marihuana, la marihuana absorbiendo los nutrientes y minerales de la tierra fertilizada por los cadáveres de los conejos, los consumidores absorbiendo las sustancias orgánicas e inorgánicas de las plantas, los narcotraficantes matando y muriendo para disputar la soberanía sobre los circuitos de consumo de la droga. De igual modo, el valor económico de la droga, en virtud de su capacidad de alterar la percepción de la realidad, parece desplazar o anular el valor de la vida humana, que es, precisamente, lo que experimenta Chino, quien, al no pagar a la mafia el dinero acordado por la venta de un lote de marihuana, carga con una deuda que, finalmente, debe pagar con su vida: “El Chino era un cuerpo” (40), afirma el narrador cuando ve a su compañero retorcerse en el suelo de dolor tras recibir un golpe en el estómago, connotando que a lo largo de la noche este ha perdido su estatus de sujeto de derecho para devenir tan solo material biológico, *nuda vida*, abierto a la destrucción.

Esta danza de la materia en torno al capital se proyecta también en los procesos cognitivos y los automatismos psíquicos que desarrollan los individuos en interacción con determinados estímulos auditivos y visuales. Al respecto, es relevante la referencia que hace la novela al Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar, el cual fue una vitrina empleada por la dictadura para proyectar una imagen de normalidad y bonanza. La reconstrucción de los eventos acaecidos la noche en que se concentran los acontecimientos

de la novela, da cuenta de la presencia ubicua de la transmisión televisiva del Festival, a partir de la cual, el narrador describe una ciudad *tomada* por el murmullo eléctrico que emiten y propagan los aparatos haciendo ver y oír a todos lo mismo: “En la tele pasaban el Festival de Viña. O las noticias del Festival. Ese murmullo. La sensación eléctrica. La ciudad tomada. A punto de explotar” (16). Tal como se estructura la novela, la referencia al Festival es relevante, ya que este, no solo opera como punto de referencia espacial y temporal, sino que además parece articular el clivaje entre dos ciudades que, coexistiendo en el mismo espacio, parecen darse la espalda mutuamente: de un lado, la postal de la ciudad representada por el Festival, cuya pompa y espectáculo es seguida por una multitud de televidentes ubicados a enormes distancias; y, del otro lado, la ciudad oculta del crimen y de la economía sumergida del narcotráfico, dirigida por mafias bien relacionadas con el poder político local.

Todo en la novela nos sugiere que el narrador se interna en un espacio ubicado en las antípodas de la ciudad a la que tienen acceso los telespectadores, pero también que todo lo que leemos es tributario de la liberación de la atención consciente del espectro visible de la radiación electromagnética emitida por la transmisión televisiva. Ya al inicio de la novela, cuando el narrador explicita su lugar de enunciación, este afirma que recuerda, habla y escribe cuando la transmisión televisiva se ha acabado: “El televisor está prendido. Estoy de pie. No hay ningún canal sintonizado. Miro la estática de la pantalla. La radiación me baña. Los programas se acabaron. El mundo duerme. Yo no cierro los ojos. (...) Anoto y hablo” (2018: 11). Estas palabras iniciales develan que habría una correspondencia entre el trabajo de la memoria y la escritura con el final de la transmisión televisiva, como si esta última, al interrumpirse, liberara la atención de una jaula invisible. Como su abuelo, quien, desde la provincia, recuerda el narrador, seguía el Festival a través de su televisor, despierto hasta la madrugada a la espera de que algo pasara: “Mi abuelo lo veía siempre [el Festival]. Trasnochaba. Podía quedarse despierto hasta la madrugada. Esperaba que terminara. Su día moría ahí. Cuando acababa el Festival. Cuando las luces se apagaban. Cuando dejaban de transmitir” (27).

El narrador señala de modo persistente la interacción entre determinados estímulos visuales y auditivos con la experiencia psíquica de los personajes con que interactuó aquella noche. Por ejemplo, sin ningún motivo evidente, recuerda que desde la barra del restaurante mexicano donde se reunió con Chino, vio la reacción de una pareja al escuchar una canción:

“La gente se animó. Una pareja aplaudió. Se besaron. Recordaron el pasado. Viajaron a alguna parte en sus cabezas. (...) La pareja dejó de besarse. Volvieron al presente” (21). Algo parecido sucede cuando se reúnen con los narcotraficantes en el bar del hotel donde se alojan las celebridades del Festival, momento donde, según recuerda el narrador, Ana observaba intensamente al pianista del bar tocando una canción: “Solo yo podía ver cómo el pianista miraba a la mujer. Solo yo podía ver cómo ella lo miraba de vuelta. La canción no era una canción. La canción era el secreto entre ambos” (29). Del mismo modo, un poco antes, el narrador se detiene a preguntarle a un policía por la presencia de una adolescente llorando descompensada por una celebridad, afuera de las instalaciones del Festival: “La muchacha lloraba. Estaba sola. El carabinero quiso llamar a sus padres. Ella dijo que no. Dijo que no era de ahí. De Viña. De la región. Que sus papás sabían. Que estaba bien. Que no tenía hambre. (...) Había arrendado una pieza en el piso de arriba. No se quedaba ahí. La pieza tenía pulgas. Era el mejor día de su vida” (28).

En todas estas escenas el narrador enfatiza la capacidad de los estímulos visuales y auditivos de plegar o torcer la realidad, desplazando lo actual, es decir, a los cuerpos materialmente instalados en unas circunstancias determinadas, hacia una espacialidad virtual e intangible, pero que parece, sin embargo, más relevante o significativa que la primera; como si estas tecnologías constituyeran solo subjetividades larvarias que han perdido la facultad de plegarse sobre sí mismas, y de distinguir entre la realidad y la ficción. De este modo, el narrador se muestra consciente del problema de la servidumbre maquínica y la gestión de los dividuales: la población es tomada no como un grupo compuesto por sujetos de derecho, sino que como una multiplicidad compuesta por dividuals, es decir, meros puntos de entrada y salida de flujos semióticos significantes y asignificantes. Desde esta perspectiva, la novela nos presenta una circunstancia donde el capitalismo trabaja sobre “los componentes moleculares, con la potencialidad no individualizada, intensiva, subhumana de la subjetividad” (Lazzarato, 2020: 25), a la cual el narrador, como veremos, apelará en múltiples ocasiones a partir del concepto de lo fantasmal. En estas condiciones, el tropo de la huida no puede ser un desplazamiento geográfico, sino que una huida del pensamiento atrapado en la doble pinza de lo visible y lo enunciable que coordina la actividad cognitiva de los dividuals con el objetivo del acrecentamiento del capital: “Huir. Salir de mi cabeza” (16) dice el narrador embargado por la certeza de “estar hecho de tiempo muerto” (idem).

En este mundo, sin embargo, el principal agente de torsión o plegamiento de lo real es la luz, la cual deja de ser fuente de toda certeza epistemológica, para, al contrario, constituirse en un vector de desterritorialización de lo real. Sin embargo, no se trata de la luz natural del sol, sino que, fundamentalmente, de la luz proveniente de la electricidad y, a su vez, lo que esta última hace audible y visible. Puesto que todo se encuentra mediado por la luz, y el espectro visible de la radiación electromagnética se encuentra suscrita a las fuerzas productivas del capital, el narrador pone de relieve la incapacidad fáctica de él, y de todos a su alrededor, de acceder a lo real. Precisamente, el continuum orgánico-inorgánico es representado por la novela, fundamentalmente, a partir de la interacción de las ondas inorgánicas de la luz con los cuerpos y sus superficies que, en lugar de facilitar la individuación de los seres, hace ver solo cuerpos agujereados y/o porosos que han perdido sus contornos, y evocan formas o cualidades desagradables, amenazantes y/o terroríficas. Por ejemplo, en los espacios a los que hemos hecho alusión en el párrafo anterior ocurre un efecto óptico en el que el narrador se concentra insistentemente: la materia orgánica de los cuerpos, mezclándose con las ondas lumínicas inorgánicas. En el restaurante mexicano, un neón que simula ser un cactus parece “una célula enferma” (20) y las luces ambientales del local “parecían manchas en la piel. La enfermedad. Herpes fluorescente” (22). De igual modo, desde la barra del bar del hotel, el narrador describe los cuerpos bañados por una luz que parece una secreción o un tumor sobre la piel (31).

Asimismo, el narrador tiende a resaltar la interacción entre la luz y la superficie de las cosas. Por ejemplo, cuando ingresa en el bar del hotel a través de un ascensor, señala unas huellas dactilares impresas en la superficie de una barandilla, las cuales le hacen evocar la multiplicidad pre-individual de seres larvarios que habitan en los entresijos del hotel: “El bronce del ascensor estaba lleno de marcas. Alguien se había apoyado. Sucio. Las marcas borraban el brillo del bronce. *Las huellas dactilares se sobreponían. La caparazón del hotel. Redes de piel muerta. Telas de araña. Insectos secos en la alfombra. Gusanos rojos cayendo de las duchas*” (30; énfasis añadido). Asimismo, recuerda haber visto los carteles de un circo instalado en la rivera del Estero Marga Marga:

Las luces funcionaban a medias. *Las luces eran promesas.* Las luces no encandilaban. Los rostros de los payasos estaban pintados en los carteles. Los rostros eran deformes. Reconocí a uno de la tele. De niño me daba miedo. *El maquillaje estaba descascarado. Las grietas eran arrugas. Las luces aumentaban su vejez. Las luces eran la deformidad.*

Una cara que no era cara. Un rostro muerto sobre piel muerta. Las luces marcaban las grietas en la piel pintada (26; énfasis añadido).

Algo parecido sucede cuando, desde el auto donde viaja con Chino, observa el mural de un jardín infantil representando una abeja: “La pintura era vieja. Estaba descascarada. La piel de la abeja parecía enferma. Le faltaba un pedazo de cara. Las alas estaban hechas de hueso” (44). Y en el local de comida rápida donde van a comer: “Los afiches estaban manchados. Grasa. Calor. Vapor. Las marcas de los chinches. (...) Los chinches eran dorados. Las puntas estaban dobladas. Papel quebrado. Bordes mordidos” (46). Un poco más adelante, el narrador ve un auto abandonado y afirma: “El capó tenía mierda de pájaro. La mierda se esparcía sobre un lecho de hojas muertas. Las hojas estaban secas. Las hojas estaban quebradas. La luz hacía que todo se viese rugoso. Marcas de óxido. El polvo. El tapiz de cuero quemado. Piel sintética llena de estrías” (63).

Mientras la narradora de *Sangre en el ojo* se inclina por la perversidad para rescatar el sentido y la interpelación ética de la modernidad capitalista, en *Laguna*, por el contrario, encontramos una inclinación decidida por la percepción molecular, la cual, tal como queda en evidencia en estas citas, da la impresión de una claridad o lucidez terrible, que Deleuze y Guattari (2002), precisamente, describen como *la claridad del microscopio* que hace que allí “donde hace un momento veíamos terminaciones de segmentos bien delimitados, ahora hay[a] más bien franjas imprecisas, intrusiones, imbricaciones, migraciones, actos de segmentación que ya no coinciden con la segmentaridad dura” (2002: 231). En estas citas, además del continuum orgánico-inorgánico que configura la relación de los cuerpos con la luz o de la luz con los cuerpos, las descripciones del narrador, centradas en detalles de detalles, dan cuenta del estado de metamorfosis continua que experimenta la materia respecto de las formas que constituyen. Los objetos aprehendidos por la mirada son descentrados en provecho de sus superficies y contornos, los cuales parecen portar una desmesura imposible de representar a través del lenguaje, o bien, por el contrario, que parecen poner de relieve la ingenuidad que supone atribuir a las cosas los límites que percibimos a simple vista.

Todo supura para el narrador la amenazante profundidad que adquieren las cosas cuando la estructura de la percepción ha caído. Uno de los episodios de la novela que mejor sintetiza la caída del otro a priori, corresponde al momento en que el narrador ve un espejo como una ventana o portal a un mundo alternativo, habitado por cuerpos falsos idénticos a los cuerpos reales que en él se reflejan. “El espejo estaba hecho de agua. Íbamos a atravesarlo.

Íbamos a caer hacia el otro lado” (84), dice el narrador embargado por el vértigo de caer en esa profundidad sin fondo, que es captada como una superficie pura, es decir, “continuidad del afuera y el adentro, del encima y el debajo, del derecho y el revés” (Deleuze, 2017b: 277). Aquí la imagen en el espejo no es una proyección virtual de un cuerpo actual, sino que el espejo es experimentado por el narrador como un virtual que no solo se ha emancipado del yo actual, sino que además puede absorberlo y suplantarlo: “Mi imagen quedó congelada en el espejo. Mi alma se quedó al otro lado” (85). Otra consecuencia de la caída de la estructura de la percepción es que el narrador experimenta la articulación del sonido, el tiempo y la palabra corporalmente: cada nota que emite el piano que toca el hombre en el bar del hotel evoca para el narrador un cuerpo cuyas articulaciones son desencajadas: “Cada nota estaba muy separada de la siguiente. No pude seguir la melodía. Las notas se quebraban. Las notas eran huesos descoyuntados” (30); asimismo, padece dolorosamente la organización cronológica de la temporalidad, ya que, cuando se decide a construir lo que llama “una teoría del todo. Algo que hilara los pequeños detalles” (87), percibe los hilos del tiempo corporalmente, como flechas que lo atraviesan o huellas físicas de un daño: “Los hilos que unían todo. Hilos delgados. Hilos de rumores. Hilos como flechas. Hilos de cicatrices” (88).

Ya al principio de la novela, el narrador explicita que experimenta dolorosamente el plegamiento de la subjetividad en la escritura y, sin embargo, escribe puesto que juzga como cruciales los eventos acaecidos durante esta noche: “Anoto y hablo. A la vez. La letra no parece mi letra. Mi voz no es mi voz. Todo es confuso. *Los detalles están hechos de filo. Son ideas. Las ideas son objetos. Me rompo. Me desdoblo. Mi letra sí es mi voz. Lo que queda.* Las imágenes dentro de las imágenes. Dentro del ruido. Detrás de mi vida, existe otra vida” (11; énfasis añadido). Esta coincidencia de la escritura y de la voz es significativa, ya que la voz, que es lo otro de lo que se enuncia, subraya el lugar somático desde donde emerge el lenguaje, la materialidad carnal desde donde es enunciada la novela y con la cual lo narrado se confunde, develando la simultaneidad del sujeto y el objeto, del pensamiento y la materia, de la palabra encarnada. “Las ideas son objetos. Me rompo” dice el narrador para expresar esta experiencia física del pensamiento, donde las proposiciones que formula parecen entrar en contacto directo con su materia constitutiva; a la manera del esquizofrénico en quien revienta la superficie del cuerpo, abriéndose una profundidad sin fondo que atrapa y arrastra todo a su interior (Deleuze, 2017b). De esto se deduce que el narrador, literalmente, revive

los eventos que experimentó y que están *detrás*, es decir, *en el fondo* de lo actual: “Todo esto está pasando” (12). El desencadenamiento del recuerdo incontenible, adquiere así la connotación de un avasallamiento del presente, la forma, lo actual, por el pasado, el fondo, lo virtual, cuya relación, como ya habrá quedado de manifiesto en las citas comentadas en las páginas precedentes, se ha enloquecido.

A falta de la estructura de la percepción que “organiza la profundidad y la pacífica, la hace visible” (2017b: 363), el narrador contempla en todo el ascenso de una profundidad terrible. Al respecto, quisiera destacar la cita, expuesta más arriba, donde el narrador proyecta una segunda superficie o *capazón* sobre las instalaciones del hotel y que corresponde a la estela invisible de suciedad que cada huésped pasa desperdigando. Este pensamiento demuestra la incapacidad del narrador de delimitar las cosas, ya que el pensamiento parece abrirse hacia una dimensión ilimitada e irrepresentable, que está por debajo del umbral de la percepción humana. Pero este ascenso de la profundidad se percibe en todo: mirar el mar es mirar a la tierra avasallada por el mar: “La marea se tragó la arena. La marea avanzó. El mar iba a tapar todo. El mar iba a tapar todo. Miré las olas. No sé cuánto tiempo. (...) El mar iba a tapar todo. El tiempo era una ola muerta” (40); mirar un televisor apagarse es mirar un punto de luz que se desvanece en un mar negro: “Un punto de luz quedó en la pantalla. El punto de luz pareció hundirse. La pantalla era un mar negro” (48); mirar el cielo nocturno es ver avasalla la luna tragada por la noche: “Esa noche no había luna. Vi la luna. Estaba siendo tragada. Huía al fondo del espacio. Un punto de luz desvaneciéndose” (81); observar su propio rostro es observar las manchas de su piel devorando los rasgos de su cara (47), y observar el rostro de otros es preguntarse por lo que la piel esconde bajo su superficie: “Los ojos brillaron detrás de los lentes gruesos. La cara se deshizo. La cara fue la de un animal. Una cara derretida. Los ojos pequeños. Los ojos turbios. *No sé qué había detrás*” (62; énfasis añadido).

De modo que, para el narrador, todo parece reducirse a la relación entre las superficies y las profundidades, por lo que no cesa nunca de señalar “un fondo que derroca y subvierte toda medida, un devenir-loco de las profundidades” (Deleuze, 2017b: 198), que es lo que con Deleuze podemos llamar *simulacro*. La cita donde se representa un rostro como una máscara que se derrite, es particularmente significativa, ya que expresa la emergencia de la realidad como simulacro. Es preciso no confundir el simulacro con los conceptos de copia o artificial,

porque este “no es una copia degradada; [sino que, más bien] oculta una potencia positiva que *niega el original, la copia, el modelo y la reproducción*” (2017b: 305; énfasis añadido). En palabras de Pardo (2014), el simulacro designa el sin fondo diferencial que conjura la representación para posibilitarse, o bien, todo lo que no se ciñe al “modelo inteligible de lo sensible (...), *lo que no es*” (Pardo, 2014: 67), es decir, aquello que escapa al uso trascendental del lenguaje porque “ninguna esencia les corresponde” (idem) y señala una dimensión de lo real que nunca está “lo suficientemente hundido, reprimido, repelido en la profundidad de los cuerpos, ahogado en el océano. Y he aquí que ahora todo sube a la superficie” (Deleuze, 2017b: 33).

Precisamente, el narrador describe la trayectoria que efectúa a lo largo de esta noche como una inmersión en un mundo paralelo donde lo real se devela como simulacro, es decir, esplendor de lo falso y enmascaramiento de lo real:

Entramos en otro mundo. La ciudad había sido fabricada con hueso. La ciudad era agujero. Nada era real. Los edificios se hundían en un cielo rojo. Todos los cuerpos eran de plástico. Toda la piel era falsa. Todas las voces estaban grabadas. No venían de boca alguna. Venían del aire. Pero el aire estaba contaminado. Los fantasmas atravesaban el ruido. El zumbido” (69; énfasis añadido).

En este submundo al cual ingresa, no hay formas sustanciales, ni subjetividades o actos volitivos atribuibles a sujetos, ya que solo hay cuerpos reducidos a una superficie, cuerpos de plástico, agujereados y vaciados, es decir, *fantasmas*, cuya única función es hacer reverberar, como meras cámaras de resonancia, lo que se oye en la atmósfera sonora calibrada en función de las necesidades del capital. El fantasma, en esta novela, posee varias connotaciones. Por un lado, tal como se estructura la novela, el capitalismo y el submundo de la economía sumergida del narcotráfico estaría intrínsecamente ligada a la producción de fantasmas. El narrador, tras entrar en contacto con este submundo, queda convertido en uno: “Mis huesos están huecos. Soy puro pellejo. Otra piel sin cuerpo. Otro fantasma” (119), afirma al final de la novela. Para Deleuze y Guattari (2004) el capitalismo es productor de fantasmas en cuanto que se asienta en la concepción idealista del deseo como falta: el capitalismo introduce la carencia en el deseo, haciendo que la producción deseante, que solo se produce a sí misma, produzca fantasmas, es decir, el deseo de este o aquel objeto, cuya consecución imposible absolutiza una carencia que se vuelve intrínseca a la vida. Desde esta perspectiva, la representación de la ciudad como un espacio poblado por fantasmas, equivale a vislumbrar la supeditación integral del deseo a un conjunto de carencias socialmente

organizadas, que hace que el mundo sea doblado, emergiendo otro mundo, un mundo fantasmático, que se propaga ligando el deseo a los poderes sociales y las fuerzas productivas.

Pero también el fantasma es el correlato del simulacro, con quien comparte la cualidad de deponer la identidad como principio epistemológico y subjetivo, en virtud de lo cual abren el yo a la diferencia en sí, embargándolo de la certeza de que “siempre hay otro aliento en el mío, otro pensamiento en el mío, otra posesión en lo que poseo, mil cosas y mil seres en mis complicaciones” (Deleuze, 2017b: 345). Precisamente, el narrador enfatiza la relación entre el ingreso en este “mundo de micropercepciones” (Deleuze y Guattari, 2002: 254), con la infinidad de modificaciones que experimentó su cuerpo a lo largo de esta noche, ligadas al conjunto de sustancias y acontecimientos con las cuales su cuerpo se mezcla. Por un lado, el consumo, en diversos momentos y grados, de una multiplicidad de sustancias, lo cual nos habla, como diría Nancy (2014), de un alma anegada en las sustancias que absorbe y que empujan al sí mismo afuera de sí: la extraña borrachera que lo sorprende tras haber fumado marihuana y que siente que “sucedió fuera del cuerpo” (40), como si esta lo distanciara de sí mismo; la “lucidez química” (73) de la cocaína intensificando el efecto de la marihuana que transforma su cuerpo en “una caja de resonancia” (86). Asimismo, el narrador hace pasar su relato a través de dos acontecimientos que abren la narración de la jornada: la maldición que una gitana le lanza por rehusarse a que le leyera la mano y la mordedura de un perro que, a lo largo de la narración, adquirirá diversas connotaciones, entre las cuales se cuentan la incubación de una infección, la inoculación de un veneno y la mordida de un hombre lobo. Disuelto o confundido en este conjunto de sustancias y acontecimientos incorporados, la narración apela continuamente al sin fondo diferencial que se sustrae al juicio consciente, es decir, al simulacro-fantasma, porque reconoce en sí mismo, pero también en su cuerpo, en cada pensamiento, en todo lo visible y lo enunciable, la acción de otro sobre sí mismo, como si bajo su piel creciera una multiplicidad distinta de sí y que está siempre a punto de ascender para revocar su identidad. En definitiva, *Yo soy otro*, dice incesantemente el narrador a merced de la lógica de la síntesis disyuntiva.

Ahora bien, no solo el narrador percibe la desfundamentación de lo real. De hecho, este reproduce, a la manera de relatos enmarcados, varias intervenciones de diversos personajes que conoce a lo largo de esta noche, los cuales, igualmente, hablan de un enloquecimiento de la profundidad, de un sin fondo que asciende y derriba la identidad de las cosas o desplaza

lo real afuera de todo principio. Una de las intervenciones más relevantes es la de una mujer que conoce en una fiesta y que le cuenta un extenso relato, según el cual la ciudad de Viña del Mar se habría edificado sobre la superficie del cadáver de un monstruo o animal gigantesco venido desde el lejano universo:

Hay algo vivo debajo de Viña, me dijo. Es un animal. No es un animal. Está aquí de antes. Quedó botado. Quedó solo. Todos sus amigos viajaron a las estrellas. Sus amigos devoraron a las estrellas. Se alimentaron de soles. Hicieron sus nidos sobre agujeros negros. Volvieron a la nada. Salvo él. Él no viajó. Se quedó. No pudo viajar. Algo malo. Era un animal marino gigante. Un animal marino muerto. Murió en Viña. Abajo. (...). Su cuerpo era del tamaño de la bahía. Un día dejó de respirar. Se acostó sobre el mar. El mar no lo pudo tapar. Sobre sus restos creció la bahía. Todos lo olvidaron. Menos ellos. Los indígenas (75-76).

Desde la perspectiva de este relato, las descripciones de Viña del Mar que realiza el narrador al inicio de la novela adquieren otro talante: el olor a podrido de la playa y el agua del mar como una baba espesa, parecen sugerir que la ciudad se encuentra emplazada en la boca de este monstruo; lo cual, cabe considerar, corresponde a uno de los motivos más recurrentes de la representación iconográfica de lo demoniaco en la tradición pictórica del cristianismo.

Este extenso monólogo, que parece apelar al horror cósmico desarrollado por H.P. Lovecraft, por un lado, hace coincidir el suelo sobre el que se asienta la ciudad con la superficie del cuerpo de este animal (“Caminamos sobre él” [80]) y, por otro, confronta la perspectiva epistemológica antropocéntrica y las escalas temporales y espaciales humanas, con una perspectiva no-humana y una escala temporal geológica o cósmica. En este sentido, este relato se pregunta por el fundamento, es decir, por lo que se ofrece como un suelo para la vida y el pensamiento, pero que, en este caso, coincide con lo sin fondo, lo sin forma, que amenaza con tragarse la ciudad: “Viña era algo que existía más abajo. Viña era algo que iba a desaparecer. El mar iba a devorar Viña. El animal iba a despertar. No estaba muerto. Dormía” (90). Al igual que el narrador da cuenta de lo desigual en sí, de lo fluido y de las insuflaciones que lo toman y lo conminan a pensar o hacer esto o aquello, la ciudad se encontraría tomada por este animal, de cuyo sueño derivaría lo humano y hacia lo cual todo se precipitaría indefectiblemente: “Los fantasmas de la ciudad se hundían en el suelo. Los fantasmas de la ciudad eran sus sueños. Los fantasmas de la ciudad viajaban de vuelta a su cabeza. Todos los fantasmas viajaban de vuelta a su cabeza” (90). Tras este relato, descubrimos que el continuum orgánico-inorgánico que configura la materia danzando al

ritmo del capital, está integrado por una línea inmanentizante correspondiente al cuerpo de este animal, sobre cuya superficie se constituyen los diversos pliegues de lo real.

Otro monólogo relevante es el de Willy, un hombre paranoico, hijo de un militar estadounidense, a quien acuden el narrador y Chino para recoger un bolso de lleno de armas. Willy se presenta, valga la redundancia, como un hijo de su padre, como el depositario innato de una herencia, cuya marca distintiva es su nombre propio: “Díganme Willy nomás. Willy. Mi papá me bautizó así. Mi bisabuelo se llamaba como yo. Mi padre dijo que me parecía a él. El nombre me quedaba perfecto, dijo” (57). A través de este monólogo conocemos el origen de la mafia o *club* para el cual el narrador y Chino estarían colaborando: el padre de Willy, quien trabajó para una agencia de gobierno y se radicó en Viña del Mar en el contexto de la dictadura, habría contribuido a fundar esta organización para instalar “un control necesario. Un imperio del orden, un imperio del miedo” (60). Estas palabras ponen de relieve el punto de contacto aberrante entre la institucionalidad oficial del país, que sería la dimensión manifiesta o visible del ejercicio del poder político, con bandas armadas destinadas al amedrentamiento de la población y que estarían vinculadas al tráfico de drogas.

Sin embargo, según destaca Willy en su monólogo, este imperio del orden y el miedo con el tiempo habría colapsado: “Instalaron el miedo pero el miedo no duró. Se rompió. *Los chilenos echan todo a perder. Están lejos de la belleza, decía mi papá. Destruyen lo que sea*” (60; énfasis añadido). Este enunciado que Willy recupera de su padre, a saber, *los chilenos están lejos de la belleza*, empleado para explicar la caída de un orden social y político, es significativo para nuestra discusión, ya que se recurre a una categoría estética empleada con un sentido idealista o platónico, es decir, que se sustenta en la correspondencia entre lo *bello* y lo *bueno*; de modo que la belleza aquí referida no es tanto un atributo formal de esto o aquello, sino que una esencia, una sustancia, que la propia *chilenidad* habría revocado. Más adelante, esta intervención de Willy es complementada por Ana, quien explica al narrador la situación en que se encuentran y que no conocemos hasta el final de la novela:

Antes ellos [el club] mandaban en Viña. Ya no. Ya no tanto. Están estos cabros, dijo Ana. Llegaron hace dos años. Controlan todo. Las poblaciones. Los cerros. La calle Valparaíso. Son amigos de alguien. *Tienen santos en la corte. Nadie va tras ellos. (...) Hay una guerra.* Viña no es el mar. Viña son los cerros. Los cerros son invisibles. Todos lo olvidan. Todos se los saltan. Los cerros están llenos de caminos invisibles. *La verdadera ciudad está acá. La guerra no es una guerra. No está declarada.* Nadie quiere hacerlo. Nadie quiere decir nada. *Nosotros tenemos nuestra parte del mapa. Nuestro feudo. Lo tenemos hace tiempo. Lo negociamos. Hicimos acuerdos. Ellos quieren todo.*

No respetan los acuerdos. Nosotros queremos enseñarles cómo se hacen las cosas. Hay facciones. Las facciones tienen otras facciones. Nadie sabe para quien trabaja. (92; énfasis añadido)

Las bandas rivales están en una disputa por el dominio sobre los circuitos de consumo de la droga. El narrador y Chino habrían acudido a la casa de Willy, “la bodega del club” (61), para recoger un regalo destinado a la banda rival que serviría como tributo para asentar la paz y resolver el conflicto que los enfrenta en una guerra de baja intensidad. En este sentido, el narrador y Chino operan como los facilitadores de una componenda, de cuya consumación depende la guerra o la paz entre los clanes. Sin embargo, descubrimos que este conflicto es la repetición de un ciclo de construcción y destrucción del orden y el poder: hace años, recuerda Ana, tras una gran catástrofe (“Hubo un incendio. Aparecieron varios cuerpos en el estero. Los cuerpos no tenían dedos. No tenían pelo. No tenían ojos” [93]), los líderes del club consiguieron fraguar esta paz que no tardaría, nuevamente, en ser interrumpida. De modo que la novela nos confronta con el carácter diagramático del poder, que emerge, no como la propiedad de un grupo o sujeto soberano, sino que como la exposición de un conjunto de relaciones de fuerza, como una red de alianzas inestables en continuo proceso de creación y destrucción.

Antes de asistir al encuentro con la banda rival, uno de los líderes del club, cuyo nombre se desconoce, cuenta un relato que habla, de igual modo, del carácter inestable del poder político, pero, en este caso, vinculado con un acontecimiento histórico que marca el fin de una era y el inicio de otra: la Revolución Francesa, “el triunfo del pueblo” (98). Este relato, que mezcla el discurso historiográfico y la ficción narrativa, reconstruye los pasos del rey de Francia, Luís XVI, tras su derrocamiento a partir de sus supuestas memorias póstumas: mientras otro hombre era guillotinado en su lugar, Luís XVI era enviado en barco a Sudamérica, donde vaga entre Argentina y Chile indefinidamente, ebrio y loco, hasta su muerte. Las peripecias de Luís XVI en Sudamérica habrían quedado registradas en sus memorias póstumas, donde consigna la destrucción de su mundo, las cuales habrían sido traducidas y publicadas recientemente por un historiador. Este relato, como los anteriores, por un lado, reconstruye una trayectoria vital descendente, que va desde la institucionalidad soberana y el poder político hasta los bajos fondos, donde Luís XVI queda reducido a “carne vacía (...) [y] a mierda y a miedo” (101); pero también, por otro lado, hace del discurso histórico un sustrato de la ficción narrativa, consiguiendo el efecto de que estos “recuerdos

falsos” (108) contaminen y subviertan la versión oficial de los hechos. En este sentido, este relato, como el propio relato del narrador, habla acerca de la potencia de lo falso, es decir, de la capacidad del simulacro de derrocar lo idéntico, lo mismo, lo uno.

En definitiva, todos estos relatos enmarcados tienen en común evocar una profundidad que asciende hasta una superficie para derrotar las formas constituidas y contaminar toda certeza, y que corresponde a aquello que Nietzsche llama *eterno retorno*, esto es, la “potencia excéntrica de afirmar la divergencia y la disyunción, que no deja subsistir la identidad del yo, ni la del mundo, ni la de Dios” (Deleuze, 2017b: 211). El relato principal desemboca hasta las orillas de la Laguna Sausalito donde las bandas rivales acuerdan encontrarse para intercambiar regalos que, sin embargo, no consiguen fraguar la paz esperada. En efecto, la novela culmina con la balacera entre los líderes de las bandas rivales, desencadenada por el asesinato de Chino, cuya sangre es la primera en mezclarse con el lúgamo de la laguna: “El cuerpo de Chino estaba en el suelo. La sangre formaba un charco. *Ese barro era profundo. Ese barro llegaba hasta el agua. Ese barro llegaba más abajo del agua*” (112; énfasis añadido). Tras la imagen atroz de los cadáveres derramándose sobre la tierra, formando un barro que parece hundirse en la profundidad sin fondo, el narrador representa su horizonte vital y, por extensión, el de la comunidad política, a la manera de los zombis o los fantasmas, es decir, como un horizonte despojado de porvenir: “El futuro se deshace. El futuro se derrite. El líquido baja al subsuelo. La sangre vuelve a la tierra. Se mezcla con el barro. La sangre es el agua de la laguna. El futuro es un baile de espectros. El futuro es negro. El futuro es crimen. El futuro es asesinato. El futuro es misterio. *El futuro es la huida*” (114; énfasis añadido).

Este pasaje final de la novela, está atravesado por las nociones espaciales del arriba y el abajo, a partir de las cuales el narrador enfatiza la atmósfera de inmanencia donde todo acontece: mientras los fantasmas de los muertos se *hunden* en la laguna y la sangre derramada forma un barro que llegaba *más abajo del agua*; arriba, en el cielo, un satélite surca el espacio, indiferente a todos estos acontecimientos, “fuera de este mundo” (113). La laguna emerge como un punto de contacto aberrante que comunica la superficie, esto es, el suelo del fundamento sobre el que se asientan los pliegues de lo real, con lo sin fondo, que se sustrae a la acción de los fundamentos y que carece de subjetividad e individualidad. Tras la muerte de los narcotraficantes en la balacera, la imagen de la laguna y, en específico, del lúgamo

donde habita una multiplicidad de seres pre-individuales (“Los sapos bebés. Criatura sin forma. Atrapados en el lógamo. Ciegos. Esperando algo. La luz” [108]), es connotado como una proyección del cosmos entendido como un “caldo molecular” (Deleuze y Guattari, 2002: 228): “la sangre se volvió barro” (112) dice el narrador, remontándose, a partir de la experiencia de la muerte, desde el mundo de las formas constituidas hacia el de los elementos y las relaciones diferenciales que conforman este caldo molecular donde todo bulle y la materia orgánica e inorgánica se mezcla y agita.

A partir de la imagen literaria de los cuerpos sin vida, emplazados en la orilla de la laguna hacia la cual todo parece escurrir, comprendemos que el mundo imaginado por la novela se inspira en una experiencia visionaria: el narrador descubre que el cosmos es un plano de inmanencia que no remite a ningún sujeto y objeto, ya que corresponde, más bien, a lo pre-individual anterior a toda conciencia y subjetividad humana y, sin embargo, de este emerge la conciencia y en el cual, indefectiblemente, esta vuelve a caer constituyendo el círculo del eterno retorno. En efecto, todo se precipita en lo no-estratificado, en lo informal puro, desde cuya perspectiva toda existencia o forma, confrontada con una escala cósmica, es un mero accidente retenido por la memoria: “Pensaba en el Chino. Qué habría pasado con su cuerpo. (...) Ya no hay cuerpo. Ya no hay nada. Ninguno de ellos existe. Han sido borrados. (...) *Somos un accidente. Somos un error hecho de memoria*” (116; énfasis añadido).

En definitiva, ambas novelas plantean una crítica de la modernidad capitalista, desde la perspectiva de un *realismo de la deformación* que tiene como foco la mutabilidad aterradoramente del cuerpo, así como la percepción despojada de lo virtual. Puesto que el otro “pliega mis deseos sobre los objetos” (Deleuze, 2017b: 366) y este apresa “los elementos en el límite de los cuerpos” (Deleuze, 2017b: 360), tras la caída de la estructura de la percepción, como hemos podido comprobar, el deseo no puede captar ninguna persona o forma definida y, más bien, este descubre solo elementos y profundidades desmesuradas, caprichosas y/o amenazantes, en las cuales se descubre maldades no humanas, formas y sonidos implacables e hirientes. Pero mientras en *Sangre en el ojo* la descripción gótica de la realidad tiene como fuente el extrañamiento de la percepción de la narradora con motivo de la pérdida de la visión, en el caso de *Laguna*, esta condición se proyecta positivamente sobre lo real, en cuanto que el mundo imaginado por la novela se inscribe en un continuum orgánico-inorgánico que

reúne la materia danzando al ritmo del capital. Asimismo, mientras en *Sangre en el ojo* el avasallamiento de la forma por el fondo se proyecta en una imagen literaria en específico, a saber, una boca, “órgano de las profundidades” (Deleuze, 2017b: 261), succionando o tragando unos ojos, es decir, el órgano que permite distinguir las superficies, límites y fronteras de las cosas; en *Laguna* todo es experimentado a partir de un enloquecimiento de la profundidad o el ascenso del simulacro que empuja lo real afuera de todo fundamento. En este sentido, mientras la novela de Meruane se inclina por la perversidad sádica para rescatar el sentido y pervertir el discurso del amor romántico, en la novela de Bisama el pensamiento se abre hacia lo ilimitado e irrepresentable, para dar cuenta del movimiento perpetuo de la desfundamentación o eterno retorno hacia el cual todo se precipita. Cabe agregar, finalmente, que estas tendencias se proyectan sobre el lenguaje que emplean, ya que mientras en la primera hay una tendencia de la prosa a jugar con los diversos niveles de sentido, en esta última, la dureza de la percepción se traduce en un lenguaje seco y minimalista, que desecha toda retórica.

7.3. EN EL REINO DE LA TRASCENDENCIA. CERRAR LOS OJOS, ABRIR LA MEMORIA

Las novelas *Space Invaders* (2015) de Nona Fernández y *Ruido* (2013) de Álvaro Bisama comparten un conjunto de cualidades. Se trata de novelas de rasgos autoficcionales que, sin ser narradas por niños o jóvenes, adoptan la perspectiva de enunciación de una niñez o juventud molecular, ya sea bajo la forma de narradores colectivos, o bien, desde una organización polifónica de voces, para explorar las aristas y consecuencias de ciertos acontecimientos o fenómenos sociales que acaecieron en el pasado reciente y con los cuales dichos narradores estarían íntimamente relacionados: el Caso Degollados y las apariciones de la Virgen de Villa Alemana. De igual modo, los narradores y personajes de estas novelas, recuperan la memoria de habitar lo que, siguiendo a Deleuze y Guattari (1997), podemos llamar *el reino de la trascendencia*, en el sentido de que estos acontecimientos y fenómenos, se desarrollan en torno a clivajes y formas de jerarquización y sometimiento de la vida, que se alzan sobre la existencia material de los cuerpos para sobrevolarlos y juzgarlos desde las alturas, empleando el poder trascendente del lenguaje significativo y su capacidad para distribuir y separar los cuerpos. En este sentido, estas novelas recrean la reconducción de los flujos deseantes y de su régimen de distribución por alianzas y simpatías provisionarias, hacia la familia, la religión y la patria que se rigen según disyunciones exclusivas que se corresponden, auxilian e instrumentalizan, a la vez que operan estratégicamente para instalar un orden trascendente, es decir, desapegado del territorio existencial y la experiencia empírica de los cuerpos.

Sin embargo, los narradores de estas novelas, en virtud del propósito de “sabotear la trampa de la memoria autobiográfica” (Bisama, 2016: 200), reconstruyen el pasado, haciendo diferir la perspectiva de enunciación del narrador biográfico e individualizado, en provecho de narradores colectivos que hacen emerger en la escritura un plano de inmanencia donde es imposible distinguir los límites entre el yo y el otro, entre lo unívoco y lo múltiple, pero también entre lo biográfico y lo histórico, lo real y lo ficticio. Asimismo, estos narradores parecen ir en busca del pasado, pero desde una disposición epistemológica tolerante y sensible, que tensiona o problematiza la relación entre el saber, la percepción y la sensibilidad. Así, estas novelas tienden descentrar al sujeto fenomenológico de la mirada, que se esfuerza en hacer emerger las cosas con la mayor claridad y nitidez posible, en

provecho del sueño y la experiencia sonora, los cuales hunden los elementos percibidos en lo indiferenciado. A contrapelo del pensamiento filosófico moderno que, en busca de certidumbres definitivas y totales, ha erigido la vista como el modelo de experiencia cognitiva privilegiado de lo real, los narradores de estas novelas hablan y abordan el pasado entregados al sueño, al tacto y/o a la escucha, los cuales dotan a los elementos captados por la percepción de una apariencia incierta que, sin embargo, es concordante con la intención de problematizar el carácter concluyente y excluyente de las formas comunes en que se distribuye el ser. A diferencia de la vista, que distancia y jerarquiza al sujeto del objeto de conocimiento, el sueño, el tacto y la audición, en lo que a la experiencia y la verdad suponen, conllevan una apertura de la subjetividad, afin a la experiencia de la compasión y la empatía, o bien, a la confrontación de las formas comunes con el exceso o el devenir.

El proyecto filosófico de Nancy es elocuente en demostrar esta realidad. En el sueño la subjetividad se torna indistinta respecto de lo soñado y, a la manera de los animales que hibernan, quien sueña *vegeta* o se nutre de sus reservas en un proceso de *endomorfosis*, como si la subjetividad cayera dentro sí misma: “Me caigo de sueño, es decir que *yo* caigo, que *yo* ya no soy o bien que *yo* ya no *es* más que en esa borradura de su propia distinción” (Nancy, 2007b: 20). Del mismo modo, estar *a la escucha*, no es lo mismo que percibir las ondas sonoras, sino que atender a aquello que *baila entre las palabras* en los límites del sentido, tendido hacia el sí-mismo, es decir, sentirse sentir fuera de sí y a la vez el mismo, como una caja o tubo de resonancia de lo que está siempre más allá de toda significación significante: “Cuando estamos a la escucha estamos al acecho de un sujeto, aquello (él) que *se* identifica al resonar de sí a sí, en sí y para sí, y por consiguiente fuera de sí, a la vez igual a sí y distinto de sí, uno como eco de otro y ese eco como el sonido mismo de su sentido” (Nancy, 2007a: 25). Como veremos en este apartado, las novelas de las que nos ocuparemos usufructúan el estatus epistemológico de estas facultades y sentidos laterales, para hacer huir las fuerzas convergentes que enraízan las subjetividades en un sentido de identidad fija y unificada.

7.3.1. EN EL SUEÑO DE LA VIGILIA, RECORDAMOS Y JUGAMOS *SPACE INVADERS*

Si, como hemos visto, *Chilean Electric* se ocupa del mundo vigilia, donde la memoria y la atención es capturada por los dispositivos electrónicos de representación audiovisual; por el contrario, *Space Invaders* adopta el espacio onírico del sueño como perspectiva de

enunciación. Esta decisión estética es relevante en el marco de nuestra discusión porque, al igual que el tacto acaricia la realidad sin interrumpir su devenir, en el adormecimiento de la vigilia, según destaca Nancy (2007b), cae el yo, así como las distinciones jerárquicas y las disyunciones exclusivas que reparten la identidad de las cosas y los seres, lo cual constituye, precisamente, el centro de las disquisiciones sobre las cuales gira esta breve novela. En efecto, el sueño es la inmersión de la conciencia en la inconsciencia que ella deja crecer en sí, y que desborda y arrastra hasta su catástrofe todo análisis e intención, produciendo la conciencia singular del sueño, donde el *yo* no se distingue o se distingue mal de las palabras y acciones que oye o ve y de las cuales es sujeto (Nancy, 2007b). En esta retirada de la atención y la intención del yo, el sueño despliega un plano de inmanencia sin subjetividad: roto el principio de identidad que subyuga bajo el nombre propio la multitud que compone el inconsciente, los límites entre la identidad individual y colectiva, el sueño y el recuerdo, la realidad y la ficción, se neutralizan y transitan de un lado a otro.

En este sentido, el estatus epistemológico del sueño se ubica en las antípodas de la atención consciente capturada por los dispositivos de la comunicación y la información, que afianzan las posiciones de identidad y alimentan la lógica disyuntiva del enfrentamiento. El videojuego *Space Invaders* es tomado en esta novela como una metáfora de la lógica disyuntiva de la guerra, cuya narrativa se organiza en torno a una partición general de los seres entre humanos y extraterrestres, entre el yo y los otros, entre lo propio y lo ajeno, entre lo unívoco y lo múltiple, que es la lógica del enfrentamiento y la polarización de la Guerra Fría. La novela, sin embargo, discurre a contrapelo de esta lógica maniquea, a partir de la articulación de una primera persona plural, un *nosotros* en estado onírico, cohesionado por el ejercicio de la memoria sensible, asociada a un acontecimiento real que marcó la trayectoria biográfica de toda una generación, a saber, el *Caso Degollados*. Si la memoria sensible de este *nosotros* evoca con persistencia la figura de Estrella González, hija de Guillermo González Betancourt, responsable del operativo policial que terminó con el degollamiento de tres militantes del Partido Comunista, es porque esta encarna una ambivalencia fundamental, o bien, para plantearlo en los términos de la poética que desarrolla Fernández, un recuerdo iluminador: su inocencia e ingenuidad infantil, vinculada inextricablemente a las figuras terroríficas de su padre y su tío, evidencian la imposibilidad

de distribuir los seres de acuerdo al criterio maniqueo que precisa de la distinción entre aliados y enemigos, entre buenos y malos.

En efecto, ¿dónde ubicar a Estrella González en este esquema? Y esta pregunta viene aparejada de otra: ¿Dónde se ubican ellos, este grupo de compañeros de curso, agrupados en este narrador colectivo, que experimenta al unísono, en la década de los 80', la emergencia de la conciencia política? Como la huella de un daño registrado en la memoria sensible que pone a trabajar el sueño, la pesadilla que los agobia cuando duermen tiene la respuesta: el sueño los muestra inmersos en una cacería en la que ellos son los marcianos de *Space Invaders*, que huyen despavoridos de la mano postiza del padre de Estrella, porque al entrar en contacto con ella, sus cuerpos se desarticulan en luces de colores que rápidamente desaparecen de la pantalla (52), a la manera de polillas atraídas y quemadas por el fuego de la historia. En el contexto de la sociedad de control, donde los Estados toman la paz como objeto, transformándose en administradores de una gran seguridad molar y de toda una microgestión de pequeños miedos e inseguridades, el enemigo puede ser cualquiera (Deleuze y Guattari, 2002). La experiencia de este grupo de jóvenes estudiantes con el aparato de seguridad del Estado consiste, precisamente, en la certeza de que ellos estuvieron muy cerca de ser señalados como enemigos: la imagen del tío de González sosteniendo el panfleto con el que convocan una marcha estudiantil, emerge en la memoria sensible del sueño como un encuentro con la muerte, tal como si la imagen de este hombre les devolviera su reflejo, pero con la forma de un enemigo o, más bien, con la forma de los marcianos que en aquel videojuego es preciso exterminar.

Al igual que en *Chilean Electric*, el narrador colectivo de *Space Invaders* evoca un recuerdo formativo de la niñez, correspondiente a una actividad de teatro escolar, donde debían recrear el sacrificio de Arturo Prat en el *Combate naval de Iquique*. Esta actividad recrea uno de los primeros enfrentamientos de la Guerra del Pacífico, el cual culminó con la corbeta chilena *Esmeralda*, dirigida por el capitán Arturo Prat, hundida por el buque peruano *Huáscar*. La persistencia de este recuerdo formativo adquiere dos connotaciones a lo largo de estas novelas. Por un lado, este recuerdo señala la guerra y la violencia que ejerce el cuerpo social sobre sí mismo y los otros como la verdadera fuente de la prosperidad y desarrollo económico: la misma institución militar que consigue la victoria para Chile en la Guerra del Pacífico, es la que toma el control del Estado a partir de 1973, para llevar a cabo una nueva

guerra, también en nombre de la patria y el progreso, solo que esta vez no en contra de peruanos y bolivianos, sino que contra el comunismo. En este sentido, este conflicto armado y su recuperación y representación teatral, actualiza y consolida en el tiempo el ideologema del *pastor de hombres*. Como hemos visto, según destaca Haudricourt (2019), la relación del capitán y su tripulación es análoga a la del pastor y sus ovejas, en cuanto que la relación entre estos deriva de una mentalidad paternalista, donde un padre, jefe o líder ejerce una acción directa y positiva sobre sus subordinados para dirigir el itinerario de la navegación o la marcha, cuyo destino coincide, como en este caso, con la negación de sí.

Por otro lado, esta obra teatral adquiere la connotación de un ritual que forma a los niños y a la comunidad en la relación acreedor-deudor, un aspecto que también es desarrollado en *Chilean Electric*. En el panteón nacional, Prat es un mártir ya que el modo en que este afronta la muerte, según queda registrado en la arenga que los niños chilenos repiten cada 21 de mayo, actualiza la figura del penitente capaz de negarse a sí mismo hasta las últimas consecuencias. Según Foucault (1999), el mártir es el modelo paradigmático del penitente, ya que este, concibiendo su existencia tributaria del sacrificio efectuado por Cristo, *cordero de Dios*, se muestra capaz de renunciar a la vida y a sí mismo antes de abandonar su fe. La muerte de Prat es para el estado-nación chileno el fundamento que ofrece un suelo al pensamiento de lo grande, en nombre del cual las fuerzas políticas y económicas pueden arrogarse la potestad soberana de delimitar las fronteras del territorio, señalar sus enemigos internos y externos y, en definitiva, formar la comunidad en la relación acreedor-deudor. Desde esta perspectiva, la lógica maniquea del videojuego es una mera actualización circunstancial de una forma del pensamiento que es posible retrotraer muy atrás en el tiempo y que se basa en una visión polarizada del mundo y el tratamiento pastoral de los hombres.

En efecto, esta actividad formativa que se proyecta a su vez en la lógica maniquea del videojuego, remite a lo que, con motivo de las formaciones sociales bárbaras, Deleuze y Guattari (2004) llaman política despótica. Para el déspota fundar es también implantar una memoria en el inconsciente, que no es la producción de recuerdos memorables, sino que la producción de deuda, el suelo del pensamiento subjetivo que orienta la existencia hacia el sacrificio y la negación de sí. El déspota liga el inconsciente deseante de sus súbditos, interiorizando en ellos la memoria colectiva de una deuda infinita, o bien, una memoria de las palabras y no de las experiencias o de las cosas, una memoria espiritual que se solapa a

la memoria corporal desnaturalizándola, ya que solo esta es capaz de rendir tributo a la unidad trascendente del Estado y de la patria. En otras palabras, la arenga de Prat que los niños chilenos repiten sin comprender, metaforiza la construcción de esta memoria espiritual que liga los cuerpos al fundamento y la deuda, volviendo deseable el sacrificio y la negación de sí.

En uno de los capítulos de la novela, se condensan un conjunto de imágenes oníricas que ponen de relieve el padecimiento de los niños asociado con esta experiencia formativa, donde se los confronta con el imperativo de matar y morir en nombre de la patria: “Soy un héroe. Todos los años para el 21 de mayo me toca serlo. No sé por qué me eligen, no me parezco a Arturo Prat, pero soy igual de valiente y también podría llegar a matar por alguien” (2015: 29), afirma uno de los narradores para luego agregar que “como en un *déjà vu*, ahora me toca morir nuevamente en la cubierta enemiga por mi patria y por mi honor” (2015: 29). Sin embargo, el sueño se vuelve una pesadilla cuando el soñador, en lugar de morir en la cubierta enemiga en nombre de la patria, tal como habían ensayado, cae en la sábana blanca del mar: “Quiero explicarle [a la profesora] que esto no es mi culpa. No es que no quiera ir a combate, es que esta sábana blanca me atrapa. Caigo en ella y me envuelve y me esconde y me adormece. (...) Quiero pedir auxilio, pero no se vería bien. Soy un héroe, no un cobarde” (2015: 29). La caída en la sábana blanca evoca la caída en el sueño, pero también la caída del sistema de disyunciones exclusivas en que se reparte lo existente y, por consiguiente, adquiere la connotación negativa de una negligencia o abandono de la responsabilidad contraída del sacrificio de sí. Estos aspectos de la novela evidencian que para Fernández los individuos y el cuerpo social, en general, son formados en el marco de un tratamiento pastoral que interioriza una deuda que es infinita, porque involucra la existencia misma y vuelve a los individuos contra sí mismos.

Esta experiencia formativa es un ritual que, junto con actualizar el acto sacrificial que funda el estado-nación moderno, liga las nuevas generaciones a la memoria de una deuda que confiere al pensamiento una representación orgánica y subjetiva. Esta adscripción de cada nueva generación de niños a un patrón de comportamiento, que los hace escoger entre la traición de la patria y el honor de sacrificarse por ella, es una sinécdoque del proceso, por medio del cual, la formación social captura, en este caso, mediante las instituciones que toman a su cargo el proceso formativo de los niños, la multiplicidad de rasgos diferenciales

a-subjetivos y pre-individuales que componen aquello que denominamos *niñez*, para construir en estos individuos tributarios de lo grande, poseedores de la virtud patriótica y cristiana del sacrificio individualizado: “la contienda es desigual, dice nuestro capitán y nosotros lo miramos con ojos de patriotas” (28), dice uno de los narradores evocando la arenga de Prat y destacando el modo en que sus cuerpos encarnaron los valores trascendentes. Al detenerse con insistencia en esta experiencia formativa y al asumir una perspectiva de enunciación onírica, anclada en la memoria sensible y el cuerpo, la novela expresa una desesperación y rechazo indecible hacia la memoria espiritual que la comunidad les ha donado y labrado en ellos.

De ahí que la narrativa de Fernández se ocupe de la tarea de redefinir las coordenadas de la memoria a través de la literatura y de lo que hemos llamado, siguiendo a Miranda (2019), como el mecanismo titilante. La recuperación de la memoria asociada con el Caso Degollados, se inscribe en un gesto más general que desarrolla la narrativa de Fernández y que dice relación con dar visibilidad a ciertos acontecimientos del pasado que ponen de relieve la naturaleza despótica del poder político, en cuanto que ilustran el sentido de aquello que Foucault, con relación al poder de vida y muerte del soberano, llamó *los suplicios públicos*. Si bien hay múltiples referencias a los suplicios públicos y ejecuciones en la narrativa de Fernández, en *Fuenzalida* (2012) hay una especialmente significativa a la cual ya hemos hecho mención: la muerte de Sebastián Acevedo, quien se suicida quemándose a lo bonzo en la Plaza de Armas de Concepción para exigir la liberación de su hija detenida por la policía política de la dictadura. Señalar, mediante la escritura estos dos eventos, que ponen de relieve la continuidad de este antiguo poder de vida y muerte, redefine las coordenadas o punto de referencia con que la comunidad política labra una memoria en las nuevas generaciones.

Pero, en lugar de abordar el Caso Degollados replegándose en la memoria autobiográfica y en la existencia privatizada, formada en la relación acreedor-deudor, *Space Invaders* adopta la perspectiva de una multiplicidad de voces parciales, agrupadas en la escritura y enunciadas “desde nuestros colchones desperdigados por Puente Alto, la Florida, Estación Central o San Miguel, desde las sábanas sucias que delimitan nuestra ubicación actual, refugiados en los catres que sostienen nuestros cansados cuerpos que trabajan y trabajan” (2015: 12). La obra de Fernández acoge la imagen poética de *la pieza oscura* de

Enrique Lihn como el escenario de una conjunción de cuerpos y mentes que sirve como un lugar de enunciación que va a contrapelo de la memoria ligada a los fundamentos: mientras en *Chilean Electric*, la pieza oscura es el lugar donde su abuela le inyecta el recuerdo inventado de la ceremonia de la luz, así como el lugar de enunciación, su propia pieza oscura, donde hila recuerdos luminosos a la manera de guirnaldas eléctricas que titilan en la oscuridad; en *Space Invaders*, la pieza oscura es tanto el lugar desde donde, liberados de las exigencias y miserias de la vida cotidiana, sueñan y descansan los elementos constitutivos de este narrador colectivo, como también el espacio donde estos mismos consiguen liberarse de la vigilancia pedagógica y el sistema de diferenciaciones significantes que los separa y distribuye, para jugar a la mezcla de cuerpos.

Desde sus *piezas oscuras* los narradores se sueñan reuniéndose en su antigua sala clases oscura, a donde se juntaban a esperar el fin de las reuniones de apoderados, donde sus respectivos padres y madres ocupaban sus pupitres y respondían una lista de asistencia en nombre de ellos. Allí, en la *sala oscura*, podían encontrarse “con otras ropas, con ropas nuestras, ropas reales, *dispuestos a ser de verdad y a jugar nuestro propio juego*” (2015: 43; énfasis añadido), a saber, el juego de los cuerpos que se mezclan en lo oscuro y en el que se suspenden los límites de la existencia individualizada: “Zúñiga avanza por la sala oscura buscando a González. A tientas toca cabezas, piernas, brazos, y quisiera llamarla, pero aquí los nombres no funcionan, las pasadas de lista quedan fuera de la pieza oscura y González ya no es González, porque ahora es un poco Maldonado y un poco Fuenzalida y un poco Acosta también” (2015: 44). En este espacio pueden sustraerse a la memoria espiritual de las palabras y suspender la pertenencia genealógica signada por sus respectivos nombres propios bordados en la solapa de sus delantales, para, en definitiva, fundirse en lo oscuro:

Entonces aprovechamos los últimos segundos del juego y vienen los abrazos, los ahogos, los apretones, las lenguas que lamen y que buscan y que no hablan, *porque aquí no hay palabras, ni nombres, somos solo un cuerpo de muchas patas y manos y cabezas, un marcianito del Space Invaders, un pulpo con brazos de varias formas que juega este juego a oscuras* (2015: 45; énfasis añadido).

Esta cita es relevante para nuestra discusión en muchos sentidos. En primer lugar, esta emplea la estética del videojuego, en específico, la forma informe de los marcianos, como un referente metafórico del juego de la mezcla de cuerpos. En este sentido, la imagen metafórica de los marcianos no solo apela a una posición de alteridad, sino que también al carácter monstruoso de la conjunción de los cuerpos, ya sea en el ámbito erótico, pero también, como

veremos, en la acción política. Asimismo, el juego de la mezcla de cuerpos se sustenta en un descentramiento de la vista en provecho de la tactilidad parcial, la cual facilita el desreconocimiento de sí: “en medio de una oscuridad negra como la noche o la muerte, nosotros, los de siempre, dejamos de ser los mismos” (43; énfasis añadido). En la obra de Fernández el sentido del tacto está estrechamente relacionado con el funcionamiento de la sensibilidad. Por ejemplo, en *La dimensión desconocida* se lee con relación a los perpetradores de las violaciones a los derechos humanos: “No es verdad que los criminales sean brillantes. Se necesita una dosis de estupidez muy grande para dirigir las piezas de una maquinaria tan grotesca, absurda y cruel. Pura bestialidad disfrazada de plan maestro. Gente pequeña con cabezas pequeñas, que *no comprenden el abismo del otro*. No tienen lenguaje ni herramientas para eso” (2017b: 53; énfasis añadido). Y agrega inmediatamente después de estas palabras: “*La empatía y la compasión son rasgos de lucidez*, la posibilidad de ponerse en los zapatos del toro, de *transmutar la piel y enmascararse con un rostro ajeno* es un ejercicio de pura inteligencia” (Idem; énfasis añadido).

Estas citas evidencian que, para Fernández, la expresión más excelsa de la inteligencia no es racionalidad técnica, sino que la empatía y la compasión concebidas, no como sentimientos subjetivos o experiencias personales, sino que como todo lo contrario, esto es, lo que hemos llamado *devenir*, el acto del desreconocimiento del yo, que Fernández expresa mediante estas metáforas táctiles. Las palabras de Fernández son categóricas: mientras la voluntad de ejercer la violencia es siempre el resultado de la limitación, obstrucción o bloqueo deliberado del devenir por obra del anquilosamiento de los códigos de interpretación de la realidad; la inteligencia, por el contrario, está ligada al sentido del tacto y al diferimiento de la identidad que este posibilita. Asimismo, al emplazar los cuerpos en espacios opacos, nocturnos y/u oníricos, como ocurre en este pasaje de la novela, Fernández se muestra consciente del estatus epistemológico divergente entre la intencionalidad fenomenológica del sujeto cognoscente, y la sensibilidad ciega del tacto, creadora de conjunciones o alianzas, frágiles y momentáneas.

Liberados por la oscuridad de la convergencia entre lo visible y lo enunciable, los cuerpos en la experiencia ciega del tacto rompen el principio de individuación, adquiriendo los atributos propios de lo monstruoso, a saber, el de una mezcla aberrante que hace que los cuerpos compongan una multiplicidad que evoca el sin fondo pre-individual y asubjetivo que

el fundamento intenta conjurar. Pero tras el retorno de la luz y ante la mirada del inspector, los cuerpos vuelven a adoptar sus formas y distribuciones comunes: “La luz se enciende de golpe y el inspector nos mira desde la puerta. Todos estamos muy bien ordenados, los hombres al lado derecho, las mujeres al lado izquierdo” (2015: 45). En otras palabras, la sala oscura es un punto ciego de la vigilancia escolar que les permite a los niños desplegar una línea de segmentación molecular en medio de los segmentos duros que los mortifican y distribuyen según los principios arborescentes y dicotómicos del nombre propio, la patria y el sexo. Este pasaje integra un conjunto de escenas e imágenes que crean un contraste entre las sutiles desviaciones de la norma que los niños efectúan y la descripción del frío rigor de la disciplina escolar, compuesto por espacios, movimientos, ritmos y gestos, cuyas funciones sus cuerpos deben acostumbrarse a adoptar.

Por ejemplo: en el patio de la escuela sus cuerpos forman un cuadrado perfecto para cantar el Himno Nacional mientras izan la bandera “*flameando sobre nuestras cabezas*, al compás de nuestras voces y nosotros mirándola protegidos por su sombra oscura” (2015: 16; énfasis añadido); mientras que en la sala de clases, “con la mano derecha, todos al mismo tiempo, nos persignamos mirando la imagen de la Virgen del Carmen que *está arriba de la pizarra, justo por sobre nuestras cabezas*” (2015: 24; énfasis añadido). La bandera y la Virgen, siempre sobre sus cabezas, evocando los fundamentos, la gran abstracción trascendente de la patria y lo divino retirado en las alturas de todo contacto sensible. Todo lo contrario al juego que desarrollan sus cuerpos, silenciosamente, sin necesidad de ver o enunciar nada, y que crea, tan solo por unos instantes, un mundo sin trascendencia, esto es, sin altura y sin profundidad que son, al decir de Lapoujade (2016), las coordenadas del fundamento que ligan y aprisionan sus cuerpos a unas formas y distribuciones predefinidas. Al igual que en el sueño, donde el yo y el otro se hunde en su propia indistinción, en la oscuridad los cuerpos desarrollan un juego donde las cosas están dadas libremente en su inmanencia, *ni por encima ni por debajo de*, al medio, en el entre del límite y sobre el límite de los cuerpos, a saber, la piel.

Tras las sutiles, pero ineludibles desviaciones de la norma, que adquieren los atributos de lo lúdico, se anuncia el advenimiento de una desviación mayor, precedida por la pregunta prohibida del significado de lo político (2015: 47). Precisamente, en la sección VIII del capítulo *Segunda vida*, el narrador colectivo reconstruye en clave de juego la organización y

los momentos iniciales de una inédita protesta estudiantil en dictadura. La novela describe la creación de la multitud como un fenómeno coadyuvante a la creación de un ritmo que emerge como una discontinuidad respecto de los ritmos de la rutina escolar, en la que sus voces a coro se sincronizan en el canto del Himno Nacional y el rezo a la Virgen del Carmen “idéntico al de ayer y al de anteayer y al de mañana” (2015: 27). Este ritmo es *nuevo* y la conjunción de mentes y cuerpos pasa a través de él:

Otras manos que no son las nuestras se suman al palmoteo. Uno y dos. Uno y dos. Y entonces, para no ser menos, sacamos las nuestras del hombro confiable, y sin saber cómo, ya estamos en esto, uno y dos, percutiendo *un ritmo nuevo que sobrepasa nuestros cuerpos*. Alguien grita algo y alguien lo repite. Otro alguien grita lo mismo y un montón de otros lo repiten. Gritamos lo que se grita. No entendemos bien de que se trata, pero lo hacemos. *Aullamos un alarido que sale más allá de nuestras bocas, una consigna inventada y convocada por otros, pero hecha para nosotros* (2015: 51).

Tal como los cuerpos que se tocan en silencio en la sala oscura porque, sencillamente, no hay nada que decir, en esta cita no hay ninguna consigna, ningún contenido trascendental al que se encuentre supeditado la pura presencia de los cuerpos en el espacio urbano. Y si estos usan el lenguaje significativo es solo para extraer de él una sonoridad que, atravesando los cuerpos, movilice la multitud. Lo que la narradora describe en esta sección de la novela no es ni el pueblo ni la muchedumbre, sino, aquello que Hardt y Negri (2002) denominan *multitud*: mientras el pueblo es una unidad, una identidad, una sustancia, siempre tributaria de los fundamentos, y la muchedumbre es una fuerza irracional, peligrosa y violenta, la multitud, por el contrario, es un agente político y social activo y auto-organizado, cuyo potencial subversivo radica en desafiar la representación, ya que, al ser ilimitada e inconmensurable, esta evoca el poder monstruoso y desbordante de la creación. Tal como los cuerpos en la sala oscura, la multitud en la calle compone una multiplicidad monstruosa, “un solo cuerpo moviéndose en el tablero” (2015: 51), pero no el cuerpo perfectamente individuado bajo la unidad nominal del nombre propio, sino que un cuerpo múltiple que vibra al unísono sin necesidad de líderes ni consignas. Como el juego de la pieza oscura, la protesta evoca una forma de individuación monstruosa, una multiplicidad, donde es la vida lo que se pone en juego: “Somos la gran pieza de un juego, pero todavía no sabemos cuál” (51).

Según Huberman (2015), no hay creencia posible sin la desaparición de un cuerpo, de modo que toda religión puede ser considerada como la inmensa y compleja gestión simbólica de la desaparición de un cuerpo. Por ejemplo, el cristianismo gestiona la desaparición del cuerpo de Cristo, inventando y organizando las marcas lógicas y visuales de

su desaparición, con el fin de constituir su ausencia en una creencia, o bien, como hemos visto, en una deuda. Cristo en el cristianismo es, según plantea Huberman, una figura que se abre y se cierra, que desaparece en su muerte humillante y reaparece en su resurrección gloriosa, que tiene por función abrir el tiempo en el que su ausencia deviene la espera de su regreso. *Space Invaders* (2015), precisamente, se centra en la ausencia de Estrella González, quien, de modo imprevisto, desaparece de la escuela tras los crímenes cometidos por su padre. El narrador colectivo hace titilar el recuerdo de Estrella González, haciéndola aparecer en los juegos infantiles y las actividades formativas que llevaban a cabo, hasta, finalmente, hacerla desaparecer en el capítulo *Game Over*, donde se describe su muerte a manos de su esposo, recurriendo a la estética del videojuego:

Hace tiempo que están separados. Al teniente le cuesta asumir esa separación. Por eso sigue a su mujer, la acosa telefónicamente, la amenaza como se amenaza a un enemigo, a un alienígena o a un profesor comunista. Estrella, le grita. Nuestra joven compañera apenas alcanza a mirarlo cuando recibe dos balazos en el pecho, uno en la cabeza y un cuarto en la espalda. Como un marcianito se desarticula en luces coloradas (2015: 71).

No es exagerado afirmar que esta novela realiza las gestiones simbólicas para hacer de la desaparición y muerte de Estrella, y su aparecer y desaparecer en el ejercicio de la escritura y la lectura, el símbolo de una creencia otra. Confirmamos esta lectura en una metáfora anunciada al inicio de la novela: el narrador colectivo señala que sus partes constitutivas, los sueños que los soñadores tienen en cada una de sus respectivas camas, se encuentran bordados con hilo en la solapa de un delantal cuadrillé componiendo el nombre de Estrella González (15). En el lugar donde deben ir bordados sus respectivos nombres, o bien, “la insignia del liceo, a la altura correcta, sin hilachas colgando” (50), convergen los hilos de la memoria componiendo una nueva insignia, a saber, el nombre de González, o bien, la misma estrella con que esta firmaba las cartas dirigidas a Maldonado, a la manera “de un signo caído de alguna bandera” (2015: 18). A diferencia de los emblemas institucionales (como la insignia bordada en el uniforme escolar), los símbolos patrios (como la bandera flameando sobre sus cabezas) o religiosos (como la Virgen del Carmen sobre la pizarra en la sala de clases), todos orientados a ligar los cuerpos al fundamento; el nombre de González, que es tanto la estrella solitaria de la bandera chilena, como también un astro incandescente iluminando el cielo nocturno, es un símbolo que apela únicamente al funcionamiento de la memoria sensible.

Los hilos del relato colectivo, haciendo titilar el recuerdo de Estrella y convergiendo en este emblema que parece desplazar a los otros en la escritura, remiten a un tipo de creencia y compromiso político, que podríamos llamar, siguiendo a la propia Nona Fernández, *la militancia de la memoria*, la cual es capaz de construir agenciamientos colectivos de expresión sin invocar lo grande y la defensa y promoción de los valores trascendentes. En este sentido, tras la elaboración escritural de la memoria en torno a Estrella González, centellea el anhelo de intervenir y desplazar el mundo creado por la memoria espiritual de las palabras en provecho de una creencia otra, basada únicamente en la memoria sensible y cuyo único objeto es crear conjunciones o agenciamientos que rediman a las víctimas de la violencia, contribuyendo a retener en la memoria colectiva las imágenes de sus cuerpos masacrados, en cuanto prueba fidedigna de la perpetuación de la barbarie. Esta intervención y desplazamiento es operada a través del motivo del juego, que es tanto el espacio virtual que la escritura y la lectura abre, como también los múltiples juegos a los que esta apela al nivel de la diégesis.

Si bien Franken (2017) y Urzúa (2017) se concentran en el motivo del juego en este relato, e, incluso, en el caso del estudio de esta última, se recuperan los argumentos de Agamben acerca de la relación entre el juego y lo sagrado, estas autoras se restringen a señalar, básicamente, que el juego en esta obra es tomado como “dispositivo de la memoria” (Arzúa, 2017: 311), ante “la dificultad de poder contar el pasado: de recrear o más bien representar esa memoria infantil” (Arzúa, 2017: 316). A contrapelo de esta lectura, sostengo que en esta obra el juego es un operador en el tránsito de lo sagrado a lo profano, de lo trascendente a lo inmanente, y viceversa. Los narradores juegan y a través del juego estos oscilan entre las disyunciones exclusivas que impone la lógica maniquea del videojuego y la representación del combate naval, y las síntesis disyuntivas que crean los juegos de los cuerpos que se mezclan en lo oscuro, o bien, de los cuerpos que participan en el juego de lo político. Para plantearlo en los términos de Agamben (2005): el juego en esta novela tiene una doble valencia, por un lado, este es un instrumento a través del cual el poder soberano confisca e indisponde el pensamiento de la comunidad, a la vez que separa y distribuye los cuerpos según una lógica maniquea que exige la distinción entre aliados y enemigos; pero también, simultáneamente, es a través del juego que los cuerpos pueden restituir las potencias que le han sido confiscadas, a saber, la política, es decir, la facultad de construir

agenciamientos de mentes y cuerpos al margen de los valores trascendentes de la patria y la religión.

7.3.2. EN EL REINO DE LA TRASCENDENCIA, CERRAMOS LOS OJOS, ATENDEMOS AL *RUIDO*

Recordamos más bien los ruidos de las imágenes. Y, a veces, al escribir, limpiamos todo, como si de ese modo avanzáramos hacia algún lado. Deberíamos simplemente escribir esos ruidos, esas manchas en la memoria. Esa selección arbitraria, nada más. Por eso mentimos tanto, al final. Por eso un libro es siempre el reverso de otro libro inmenso y raro. Un libro ilegible y genuino que traducimos, que traicionamos por el hábito de una prosa pasable.

Zambra, Alejandro, *Formas de volver a casa*

La novela *Ruido* (2013) de Álvaro Bisama pivota en torno a la figura del vidente Miguel Ángel Poblete y las apariciones milagrosas de la Virgen María en los cerros de la provincia chilena de Villa Alemana, donde convergen un conjunto de fuerzas sociales y políticas que constituyen este espacio en una “caja de resonancia de lo que pasa en el país y en el mundo” (79). Esta novela de rasgos autoficcionales es enunciada desde la perspectiva de un narrador colectivo en primera persona, *un nosotros*, que, siguiendo la lógica del montaje narrativo, recupera la memoria de las apariciones, así como la multiplicidad de producciones culturales que han emergido en torno a las mismas, y las confronta con el hito generacional que supuso la influencia liberadora de la industria cinematográfica y musical para quienes crecieron en la década de los 80'. Asimismo, este narrador colectivo da cuenta de la conversión del vidente y las apariciones en “carne de ficción” (157); un concepto que, apelando a la base material de la subjetividad en el cristianismo, es decir, la carne, pone de relieve lo que, con Deleuze (2017b), podríamos llamar *la potencia de lo falso*, esto es, la capacidad del simulacro de hacer caer a lo *mismo* y a lo *semejante*, en este caso, bajo una vorágine de agenciamientos de cuerpos y mentes que oscilan entre los polos paranoico y esquizoide del deseo: de un lado, *ellos*, los penitentes, a la espera del final de los tiempos y, del otro, *nosotros*, la multitud de jóvenes vibrando al ritmo del ruido y el pogo.

En el ensayo *Fotos* (2016), Bisama destaca una decisión estilística que toma al momento de escribir esta novela: en continuidad con el propósito de sabotear la memoria autobiográfica, todos los personajes de *Ruido*, a excepción del dictador, carecen de nombre propio, o bien, en otras palabras, todos los personajes emergen en el relato bajo el signo del anonimato. A diferencia de Rojo (2015) que lee esta novela enfatizando la dimensión

biográfica de la misma, o bien, “el motivo del crecimiento provinciano” (2015: 178), creemos que este aspecto relativo al anonimato desempeña una importante función, en cuanto que este desplaza o hace diferir la dimensión biográfica en provecho de explorar la potencia de dos metáforas, *la Virgen y del ruido*, para agenciar multiplicidades de mentes y cuerpos. De ahí que todos los personajes a los que apela el narrador son circunstanciales o episódicos y sus figuras no son relevantes por sí mismas, sino que por los agenciamientos, alianzas o simpatías que construyeron. Así, pese a que la narración pivota en torno a la figura del vidente, el narrador explicita que el aspecto personal y biográfico del mismo es irrelevante, ya que las apariciones fueron, más bien, la punta de lanza de una multiplicidad de variables que se conjugaron para crear unas condiciones favorables al desarrollo de estas experiencias visionarias colectivas.

La primera variable tiene relación con lo que podríamos llamar, siguiendo a Rafael Argullol (1991), como *la voluntad crepuscular* de la cultura occidental cristiana: la invención de un Dios como principio creador, indiferente y sustraído a las vicisitudes humanas, conlleva de modo aparejado un pensamiento que dispone el fin como horizonte vital, ya que, desde que se invoca y acata a un Dios como fin y principio del universo, emerge la posibilidad fascinante del *gran castigo*, el apocalipsis³⁹. Las apariciones no solo vivifican el calvario de Cristo, sino que además hablan acerca del final de los tiempos y de promesas de salvación eterna: los seguidores del vidente “eran una legión, se contaban por miles y veían, entre gritos y rezos extáticos, al sol salirse de su eje, mientras escuchaban los mensajes de María, que les pedía que exaltaran su figura, que no tuvieran miedo de abrazar su fe, que serían recompensados con una porción del paraíso ahí mismo, sobre el cerro” (46). Ya en las esculturas de gárgolas, propias del arte gótico, que, según destaca el narrador, presiden ciertos sitios de la ciudad, como el parque y el cine, se proyecta esta voluntad espectral de la comunidad que preexiste a la figura del vidente. De hecho, el narrador plantea que antes del vidente ya existía un astrónomo dedicado a predecir temblores y catástrofes, sugiriendo que

³⁹ “La imagen tanática y placentera del gran castigo emerge necesariamente cuando la imperfección del hombre, en lugar de ser incorporada al juego caótico y azaroso de la existencia, es denunciada en relación a un poder perfecto y esencial. La culpa es, entonces, exclusivamente del hombre y solo el castigo, el gran castigo, reproducirá el equilibrio original. Sin embargo, hay una extraordinaria posibilidad de goce en esta visión: aceptar de antemano la culpabilidad y el castigo, darse a la expiación mediante el sacrificio para, una vez obtenida la privilegiada conciencia de víctima, desmascarar a los impenitentes culpables” (Argullol, 1991: 52-53).

el vidente ocupa un lugar que la comunidad ya ha reservado para quienes, como destaca Argullol (1991), descubren el goce del mártir. Tal como el vidente se dedica a descifrar las señales que hablan sobre la inminencia del fin de la humanidad, años antes, este astrónomo, empleando equipos e instrumentos de medición y visualización espacial desechados por universidades y centros de investigación, descubre un planeta de fuego, con “el rostro de un alma condenada” (26), que estaría a punto de impactar la tierra. Desde esta perspectiva, la fuente y la resonancia de las predicciones y/o profecías del vidente, no radica tanto en la singularidad del mismo, como en la voluntad espectral de la comunidad en la que se inserta y que da cabida y credibilidad a estas expresiones.

La segunda variable corresponde a las condiciones existenciales de la comunidad donde tienen lugar estos hechos. En correspondencia con esta voluntad espectral, el narrador describe la provincia de Villa Alemana a partir del motivo homérico y platónico del repliegue nostálgico hacia el pasado y los orígenes: el pueblo era “una *costra* de viviendas y casas quinta y locales comerciales y escuelas con cancha de tierra”, organizadas en torno a un centro fraguado por los inmigrantes italianos que se asentaron allí e intentaron recrear “*el reflejo de la memoria* de la península que dejaron y de *la arquitectura monumental de la nostalgia*, del pueblo de piedra que abandonaron y *soñaron* en otro continente” (24; énfasis añadido). Asimismo, el mapa del pueblo estaría dividido por una calle que, a la manera de una extensión de *la muralla enterrada*, separa dos grupos sociales que nunca alcanzan a entrar en contacto: de un lado, el hogar de menores a donde va a parar el vidente, abandonado por su familia, cuando todavía era un niño y, del otro, un colegio de curas, donde la elite del pueblo manda a sus hijos, y, entre estos espacios, “la línea divisoria de un par de mundos que apenas alcanzaban a tocarse. No podías seguir. No había promesa de futuro en aquel camino; era posible pensar esa calle como un despeñadero, como *una línea infranqueable*. Las caras detenidas en ambos lados de la vereda se miraban sin llegar a encontrarse jamás, invisibles los unos de los otros” (31; énfasis añadido). La imagen literaria de los rostros separados por una línea infranqueable, es significativa no solo porque expresa la estratificación social, sino porque señala una potencia vital bloqueada o emparedada, donde la incapacidad de torcer el destino, se traduce, en el tedio o el horror que acompaña las horas de los habitantes de la provincia. En este sentido, al hacer que los penitentes eleven la mirada hacia el mundo supraterrrenal de las apariciones, alejado de las vicisitudes de la vida cotidiana, el vidente

ofrece una salida a tales condiciones existenciales, a través de la cual hace fugar la degradación del mundo material que los rodea.

La tercera variable que intercede en el desarrollo de este fenómeno corresponde a la dictadura, la cual instrumentaliza tanto la figura de la Virgen, como el culto que se forma en torno al vidente de modo espontáneo. La dictadura, a través de su policía política, brinda su apoyo a este culto religioso: mientras en otros lugares del país, la policía de la dictadura sigue su “agenda de sangre” (56), torturando, matando o haciendo desaparecer a los disidentes, el trabajo que desempeñan en Villa Alemana consistía en “arrendar micros, acarrear parlantes y ver cómo un pendejo medio huevón ponía cara de santo y arrastraba los pies y la baba” (idem). Pese a la escasa relevancia política que tendrá finalmente este fenómeno producto del descrédito del vidente, el apoyo que brinda la dictadura a este culto es significativo porque pone en evidencia que el régimen fue consciente del carácter decisivo que tuvo, para la realización de su proyecto político, actuar sobre las creencias y los deseos de la población. En otras palabras, la dictadura intercede en este fenómeno espontáneo, dando resonancia y visibilidad a este culto religioso, no por una convicción teológica, sino porque entiende que las creencias son una fuerza social y política relevante en virtud de su capacidad de atraer o repeler, de afirmar o negar ciertos conocimientos y representaciones (Lazzarato, 2018), y que, en este caso en específico, dicen relación con el comunismo y el lenguaje que reivindica las propiedades comunes.

La singularidad de este fenómeno estriba, precisamente, en el agenciamiento de esta multiplicidad de fuerzas sociales, políticas y económicas disímiles entre sí. Por un lado, el encuentro del vidente con la población empobrecida de la provincia chilena y con una multitud de paranoicos, todos susceptibles a creer en las apariciones milagrosas de la Virgen y a interpretar lo real a través del prisma de sus mensajes apocalípticos, debido, tanto a la voluntad espectral que el cristianismo ha inoculado en ellos, como a la imposibilidad de procesar la complejidad del nuevo mundo contemporáneo que está naciendo en el fin de siglo. Por otro lado, la instrumentalización de las apariciones por parte del régimen, el cual, si bien da inicio a un proceso de modernización capitalista de la nación, necesita religar el deseo al orden trascendente para agenciar la gesta mesiánica de la reconstrucción de la patria con los valores del cristianismo y usufructuar políticamente las potenciales divisiones que se habrían de generar en el seno de la iglesia, comprometida en aquella época con la defensa de

los derechos humanos, con motivo de la controversia en torno a la veracidad de estas experiencias visionarias colectivas. En continuidad con el abordaje de estas variables involucradas en el fenómeno de las apariciones, el narrador articula la proliferación de signos que suscita este fenómeno religioso siguiendo la lógica del montaje como principio compositivo.

Cuando hablamos del montaje, no hacemos alusión a los sentidos con que Zamorano (2016) emplea este concepto al momento de estudiar esta novela, a saber, como la acción y efecto de montar una escena teatral o fílmica; y, como la acción y efecto de escenificar un engaño con fines de orden político, representando aquello que solo aparentemente corresponde a la verdad. Por el contrario, nosotros planteamos que el montaje es la estrategia retórica que adopta el narrador de esta novela para organizar la proliferación vertiginosa y caótica de signos que suscita esta experiencia visionaria. En efecto, el narrador colectivo reconstruye la memoria de los hechos a partir de una multiplicidad fragmentos, que integran desde diversas producciones culturales (fotografías, películas, libros, poemas, grafitis, etc.) hasta “las esquirlas de confesiones rotas” (37), las cuales son articuladas o ensambladas a la manera de una “secuencia estructurada de singularidades superpuestas” (Rocca, 2015: 137). El montaje, según plantea Rocca (2015), no solo yuxtapone elementos y temporalidades, sino que, además, expone la dimensión problemática de dichas interacciones y discontinuidades para, por un lado, subrayar la presencia de aquellos intersticios en las estructuras de pensamiento que no pueden ser reducidas a una coherencia totalizadora, y, por el otro, organizar nuevos modos de la percepción ensayando articulaciones o ensamblajes posibles entre los fragmentos que componen aquella totalidad fisurada, inacabada o inorgánica. Para plantearlo en los términos de Richard (2001), el vidente y sus seguidores son el vestigio de una simbolización cultural trizada, residuo y excedente inasimilable a lo grande, lo total y lo unívoco, por lo que la *mirada del montajista*, “atenta a cada parte, a la singularidad de los fragmentos que organizan una compleción siempre inacabada” (Rocca, 2015: 138), es idónea para abordar este fenómeno.

Estos diversos fragmentos, organizados según la lógica del montaje, caen en el plano de inmanencia que compone la escritura, donde lo verdadero y lo falso, lo real y lo ficticio, la versión oficial de los hechos y la proliferación rizomática de signos alrededor de las apariciones, integran una totalidad donde las piezas o trozos de discursos se superponen,

retroalimentan y refractan. De ahí que la novela destaque la coexistencia y superposición de diversos signos, como es el caso del estencil del rostro del vidente, con que se abre la novela, cuya autora es una joven de diecisiete años que, según afirma el narrador, construye la plantilla del retrato a partir de la celulosa de la radiografía del tórax de algún familiar. Al igual que el narrador, quien sostiene que las apariciones no pueden ser explicadas por la singularidad del vidente, sino que por la interacción de una multiplicidad de variables y fuerzas sociales y políticas en conflicto, para esta joven, más relevante que el estencil en sí mismo, es la superposición de ambas imágenes y materialidades: “Alguna vez le dijo a su amiga que le parecía chistoso que esas imágenes del rostro [del vidente] estuvieran cortadas sobre las imágenes brumosas de huesos del tórax de algún familiar. *Que esa superposición era la única aparición verdadera, ese fondo secreto que jamás se vería en la pintura que quedaba en el muro*” (162; énfasis añadido).

Otro caso es el de ciertas iconografías religiosas que experimentan toda clase de desplazamientos y reapropiaciones. La imagen de la Virgen integra desde la experiencia visionaria que tienen los penitentes en los cerros de Villa Alemana; pasando por las estampitas en 3D que remedan la lluvia de luces divinas que caen del cielo durante las apariciones y que los habitantes de Villa Alemana venden a los turistas; y también las estampitas de la Virgen pegadas en los muros de algunas salas de tortura, reducidas a meros destellos “que se cuele[n] en medio de los golpes eléctricos que sacuden un cuerpo lacerado y desnudo, una imagen que no ilumina a nadie en una sala oscura” (56). De igual modo, el pez o *ichthys*, símbolo de los primeros cristianos, es empleado por los penitentes para reconocerse como seguidores del vidente, pero también, con el tiempo, este símbolo encarna para el narrador colectivo la profanación de toda certeza o fundamento: aquellos peces, pegados en las puertas de algunas casas, son “fetiches del pasado (...) [que] solo sirven para remarcar la condición de comedia de lo que alguna vez consideramos aventura o drama, la fugacidad evanescente de lo que en cierto momento sonó como una certeza iluminadora” (160). Esta coexistencia y superposición de signos, donde lo real y lo artificial, lo sagrado y lo profano se confunde, explica el motivo por el que el narrador inscribe la memoria de los hechos bajo el signo de lo residual: el vidente es “la versión deteriorada del misterio” (105), un desecho de la historia alojado en la memoria, y que, sin embargo, continúa reverberando en el tiempo como el signo de un cambio de época. En esta concepción de la memoria como

residuo se proyecta la sensibilidad barroca de esta novela, en el sentido de que tal asimilación sugiere, como plantea Nelly Richard (2001), una poética de la memoria que recoge el desafío de extraer un saber a partir de “lo que permanece como fragmento arruinado de una totalidad deshecha; lo que queda de un conjunto roto de pensamiento o existencia ya sin líneas de organicidad” (Richard, 2001: 77).

Del abordaje de la multiplicidad de variables que posibilitan este fenómeno, no se debe deducir que el narrador pone en tela de juicio la veracidad de las apariciones. Por el contrario, para este la pregunta por la veracidad o falsedad de estas es irrelevante, porque el milagro que indujo al vidente es verdadero y tuvo lugar en el corazón de los habitantes de la provincia chilena. El narrador describe del siguiente modo la materialización del milagro:

[El vidente] sortea las preguntas con cierta gracia, *sabe manejar la ambigüedad y el silencio, hace que en la incoherencia aparezca algo parecido a la maravilla, abre un abismo en el corazón de la mujer. Por ese abismo se fuga lo real, huye el sentido común. En este abismo habita una especie de amor ominoso, una fiebre de la que ella solo ha tenido apurtes*. Es en ese momento cuando la mujer duda de sí misma y empieza a creer en el relato, cuando las cosas se ponen en marcha. De pronto el adolescente esmirriado que toma té lentamente en la mesa ya no es tal. Es algo más: la cercanía de algo que se ha anhelado toda la vida. Tras sus facciones se proyecta la sombra de la cara de Cristo; los planes de Dios caben dentro su palma que se cierra (38).

En esta cita el milagro es descrito empleando el tropo de la fuga, para denotar que la manifestación de lo sagrado hace huir el sentido común. Estos términos empleados por el narrador, denotan que el vidente abole, a través del simulacro de las apariciones, a lo Mismo y lo Semejante, esto es, la facultad de la identificación y la identidad pura del modelo o el original, en el sentido de que los espectadores de las apariciones, por un lado, ven alzarse tras la figura de este adolescente esmirriado ese *algo más*, a saber, el mismísimo rostro de Cristo y, por otro lado, a través de su performance, el vidente es capaz de suplantar y pervertir la manifestación de lo sagrado. Esta capacidad de convertir una alucinación inducida por el pegamento en una manifestación de lo sagrado, habla acerca de lo que Restrepo (2011) llama como *la eficacia del ídolo* y Deleuze (2017b) *la potencia del simulacro*, esto es, la facultad de subvertir la autoridad eclesiástica encarnando la presencia misma de Dios, proveyendo a los penitentes una experiencia religiosa más vívida, es decir, anclada en el sustento material de la experiencia empírica, que aquella que les podría proveer los rituales oficiales de la iglesia.

Para el narrador, el vidente y las apariciones son imprescindibles para comprender el pasado político reciente y, sin embargo, este procede sospechando de toda certeza porque

comprende que la versión oficial de los hechos, no solo no consigue explicar este fenómeno, sino que, además, esta oculta una dimensión de lo real.

No podemos pensar esos años sin él. No podemos pensar en la dictadura sin la luz de la Virgen que ilumina el cuadro desde el fondo. Tras la tela están los cadáveres, las salas de tortura, los agujeros donde fueron a parar los cuerpos de los muertos, el mar silente sobre el que volaron los helicópteros que lanzaban los cadáveres al mar. Tras la tela están los cerros donde enterraron los cadáveres cubiertos de cal (47; énfasis añadido).

En esta cita el narrador recurre a una metáfora visual para describir la función política de las apariciones: el narrador imagina la década de los 80' como una pintura religiosa con doble fondo, donde la luz de la Virgen ilumina o hace visible un ámbito de lo real, pero cuyo despliegue, simultáneamente, oculta o escamotea la masacre. En continuidad con esta imagen elíptica, el narrador describe la versión oficial de los hechos a partir de una metáfora lingüística que denota, igualmente, una acción de ocultamiento: “Lo que queda es la versión oficial. Lo que queda es una colección de palabras bordadas sobre una manta de lana que cubre el territorio” (29).

Confirmamos en estas metáforas, que atribuyen una forma elíptica a las apariciones, la sensibilidad barroca de esta novela. En efecto, estas dos imágenes literarias, a saber, el lienzo de un paisaje iluminado por la Virgen y el lenguaje como una manta de lana extendida sobre el territorio, tienen en común, por un lado, apelar a una operación elíptica de despliegue de una representación que crea un plano superficial, que hace ver y decir esto o aquello, a la vez que, simultáneamente, oculta o conjura la emergencia de la horrorosa profundidad de la masacre: “*Conocemos su voz pero no lo que está detrás de ella. Porque lo que importa siempre está en la sombra, cae en el lugar oscuro de una biografía que nunca fue revelada porque carecía de todo misterio*” (34; énfasis añadido). Pero también, por otro lado, a través de estas imágenes, el narrador sugiere que el fenómeno de las apariciones milagrosas es un compuesto de la forma-lenguaje y la forma-luz, o bien, que este fenómeno articula y supedita lo visible a cierto lenguaje significante. En otras palabras, el vidente hace delirar el pensamiento a partir de una doble pinza que articula ver y hablar, haciendo que cada función controle a la otra, en el sentido de que “lo visible-legible permite controlar los enunciados dándoles un marco preestablecido, [y] lo enunciable controla lo visible-legible recortando allí formas predefinidas” (Lapoujade, 2016: 267).

Respecto de la dimensión lingüística del milagro, el narrador describe lo que, siguiendo a Deleuze y Guattari (2002), podemos llamar como *la trampa del sacerdote*, esto es, la

interpretosis, el *excedente* que produce el delirio paranoico de la interpretación, la búsqueda infinita de un significado último, o bien, el esplendor del lenguaje significante que hace significar todo en función de un principio sin necesidad de designar nada. Desde esta perspectiva, el vidente desempeña la función del *sacerdote-advino*, el cual, al servicio del déspota, desarrolla un delirio paranoico-interpretativo sobre las amenazas que enfrenta la nación y la cultura occidental. El narrador es elocuente en su descripción de esta tendencia a hacer proliferar las interpretaciones, las cuales siguen la lógica de la disyunción exclusiva: “María hablaba del fin del mundo, se declaraba anticomunista, y volvía -una y otra vez- sobre una posible invasión extranjera” (52), y sus predicciones incluían, entre otras cosas, “advertencias y amenazas sobre Rusia, el cambio climático, la corrupción del Vaticano, la pérdida de los ritos, el abandono de la fe de Cristo en la tierra, la llegada de un Papa falso y la destrucción de Europa” (60).

Sin embargo, el relato da cuenta de la traslación del eje de esta proliferación de significaciones, marcada por la feminización del vidente, por un lado, y el final de la Guerra Fría, por el otro. Un año después de la última aparición de la Virgen, que coincide con la caída del muro de Berlín, Miguel Ángel Poblete reaparece, tras un viaje al extranjero, convertido en una mujer, Karole Romanov. De modo que, tras desempeñar la función sacerdotal de hacer interpretar y significar los signos que hicieron posibles las apariciones marianas, el vidente pasa a encarnar un exceso incompatible con esta función ritual y la doctrina de la Iglesia, poniendo en evidencia que, lejos de toda sacralidad, las apariciones no fueron el fruto de una experiencia visionaria, sino que la expresión de la férrea voluntad de sobrevivencia de una persona profundamente dañada, que descubrió que podía salvarse de la miseria haciendo suya una verdad imposible. Y, sin embargo, pese a la ambigüedad identitaria del vidente, su mensaje y el culto religioso formado en torno a las apariciones, sobrevive agenciándose con “parapsicólogos, doctores en pseudociencias, cazadores de ovnis, paranoicos de toda laya” (90), para quienes, “la caída del vidente, tentado por Satanás, calza como una pieza más de un complejo plan celestial solo comprendido por pocos” (89).

Si bien el culto religioso se hunde en el descrédito debido a la incompatibilidad del cuerpo travestido del vidente con la santidad de las apariciones marianas, este sobrevive a través del lenguaje y las interpretaciones de esta multitud de paranoicos que ven en la conversión sexual del vidente una prueba más de la veracidad de las mismas: para ellos

“aquella naturaleza andrógina estaba íntimamente ligada a su condición de vidente y a la razón angélica de su misión, al peso de una responsabilidad que lo había superado, rompiendo en fragmentos su personalidad” (80-81). El delirio paranoico-interpretativo del vidente se transforma en un sustrato para el desarrollo de diversos enfoques hermenéuticos de los textos bíblicos, como el abogado que escribe un libro sobre las apariciones, y que sostiene “que leída en clave, la Biblia era capaz de explicar todo: el vidente, la Virgen, el fin del mundo, los ovnis” (97); y de teorías conspirativas, como es el caso del escritor que, bajo el influjo de los mensajes apocalípticos y de una literatura que concatena la historia de las civilizaciones precolombinas con la tradición cristiana y los ovnis, llega a plantear que “el fin del mundo se producirá el 2012 y tendrá la forma de una invasión extraterrestre. Los ovnis son ángeles viajando en carruajes espaciales. Están en guerra con los demonios, que vuelan en naves negras que vienen a llevarse a los pecadores a un planeta cárcel donde, transmutados en lagartos con cabeza, pies y manos humanas, harán penitencia por sus pecados” (104). El modo en que el narrador dispone la proliferación de estos discursos, esto es, en paralelo a la desaparición del mundo bipolar fraguado bajo el alero de la Guerra Fría, parece sugerir que la emergencia de estas insólitas teorías se inscribe en un proceso más amplio, descrito por Jameson (1996), según el cual las teorías de la conspiración constituyen modalidades defectuosas o degradadas de comprender o concebir la inmensa y amenazadora realidad del sistema mundial contemporáneo tras la caída del muro de Berlín.

Paralela a la dimensión lingüística del milagro, el narrador pone de relieve la afinidad del lenguaje visual de la fotografía con las apariciones marianas, en virtud de su fragmentariedad y opacidad inherentes. El narrador sostiene que las fotografías que documentan este fenómeno, al aislar y seleccionar ciertos elementos, se complementan con el delirio paranoico-interpretativo, el cual organiza el sentido de las mismas según sus propios ejes de significación. Al respecto, es relevante el modo en que el narrador recuerda a la mujer que conducía el furgón escolar que los transportaba y que les mostró un conjunto de polaroids borrosas para que “observáramos y buscáramos dentro la santidad” y, sin embargo, solo veían en ellas “las tomas corridas de muchedumbres, imágenes veladas sobre el horizonte, choques de nubes que parecían naves espaciales, luces que parecían otra clase de luces mientras iluminaban las caras extáticas de los fieles, todas congeladas, todas con la mirada absorta hacia algún lugar indeterminado” (42). Más adelante, el narrador vuelve sobre

las fotografías de aquella época, enfatizando la ambigüedad de aquellos registros, o bien, señalando aquello que las fotografías no alcanzan a captar y que, sin embargo, se insinúa a través de los rostros extáticos de los penitentes:

El mundo estaba hecho de fotos en esa época. Cientos. Miles. Fotos que cuentan historias, fragmentos inexplicables. Son los recuerdos de esos cinco años. Recuerdos de un pueblo incendiado por llamas sagradas, imágenes veladas donde unas monjas caminan sobre el cerro y, a su lado, una silueta blanca las acompaña flotando ingrávida. En ellas, luces y rayos caen del cielo y extrañas manchas pueden ser siluetas de ovnis. (...) Ahí, un hombre recibe la unción de una entidad invisible mientras está rodeado de varios niños vestidos de blanco. Ahí están las multitudes arrodilladas esperando el fin de todas las cosas. Todos están golpeados por algo que está fuera de cuadro, padeciendo un calvario que apenas alcanzamos a comprender. Mientras, las nubes se unen en el aire para formar imágenes sagradas que duran tan solo un segundo. Están marcadas por una fuerza superior que guía la mano que empuña la cámara en aquellos segundos precisos donde todo se decide en el momento exacto en que capta los rayos de colores que pueblan el aire (68-69; énfasis añadido).

En esta cita, el narrador destaca las fotografías como el registro más elocuente de las apariciones, puesto que captan el misterio sin confirmarlo o desacreditarlo, y, sin embargo, más adelante, el mismo narrador destaca la incompatibilidad del milagro con la nitidez de las videocámaras y de los códigos audiovisuales contemporáneos. Rememorando ciertas producciones cinematográficas chilenas que emplearon a la provincia de Villa Alemana como locación, el narrador sostiene que desconfía de la capacidad del cine para representar lo que ocurrió en los cerros, ya que “no hay cámara capaz de captar la aridez del polvo de nuestro pasado y el aburrimiento de un lugar donde el tiempo siempre estuvo muerto” (158). Sobre la afinidad del milagro con la ambigüedad y fragmentariedad constitutiva de la imagen fotográfica, es significativo el episodio donde el dictador, tras sufrir un atentado por parte del Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR), muestra a la prensa la supuesta imagen de la Virgen proyectada sobre los vidrios rotos del auto donde se transportaba: “La imagen de la Virgen María apareció reflejada en los vidrios rotos de esos autos baleados. Esa Virgen era y no era la del pueblo, la que veía el vidente” (72). A través de estas referencias a imágenes ambiguas y borrosas, el narrador parece sugerir que es posible explicar la *hierofanía*, es decir, el misterio de la manifestación de lo sagrado, a través de este fenómeno óptico y psicológico, llamado *pareidolia*, el cual consiste en el reconocimiento de figuras o rostros a partir de estímulos visuales ambiguos.

La novela se abre con una sentencia que opera como un epílogo que parece explicar el milagro a partir del motivo de la luz: “La luz de la provincia chilena se traga el tiempo y

deforma el espacio, se come el sonido y lo vomita, destiñe los colores, derrite las formas de todas las cosas” (11). Esta *ley óptica* nos sugiere que el plegamiento de la subjetividad que impone la ascesis cristiana, y que conlleva la negación de la materialidad y el cuerpo, conlleva de modo inextricable un conjunto de distorsiones ópticas que hacen posibles, entre otras cosas, que la Virgen aparezca en el vidrio trizado de un auto, que los penitentes vean el sol salir de su eje, que una nube no sea una nube sino que “el carro celeste de la Virgen” (42), o bien, que en el rostro de aquel adolescente esmirriado se insinúe el mismísimo rostro de Cristo. La luz de la Virgen, que es también la luz de la provincia, aquel “fulgor mustio” (158), es la metáfora escogida por el narrador para representar la fuerza distorsionadora de lo trascendente que, lejos de posibilitar la visión clara y distinta de las cosas, induce el plegamiento de lo real, es decir, la articulación del clivaje que separa y distribuye de un lado lo profano y del otro lo sagrado, el cual conlleva, a la manera de la deformación que impone la masa sobre la red del espacio-tiempo, una distorsión de todas las formas constituidas. Desde esta perspectiva, la descripción de la década de los 80’ como un cuadro religioso de un paisaje iluminado por la Virgen es especialmente acertada, ya que la pintura religiosa, ocupada de expresar *sensaciones* celestes, infernales o terrenales, prescinde de la necesidad de representar miméticamente lo real (Deleuze, 2005b).

En continuidad con estas imágenes y la lógica del montaje narrativo, la novela concluye con un capítulo donde el narrador reproduce el guion de una película inexistente, acerca de una pareja de jóvenes artistas anónimos que tratan de descubrir el secreto del vidente, y donde uno de ellos tiene un sueño cuyas imágenes representan simbólicamente el fenómeno de las apariciones:

En el sueño, una multitud bailará en círculos alrededor de una hoguera que no es una hoguera. En el sueño, a primera vista no podremos saber lo que hay en el centro de la hoguera mientras el muchacho avanza hacia ella. Ahí se moverá arrastrado por una ola que se convertirá en un *remolino* que lo traga. Ahí bailará en círculos hasta darse cuenta de que el centro de la hoguera es el vidente, que estará sentado en el suelo, con piernas cruzadas como si fuera un Buda negro. De este modo, *mientras todos giran y se sacuden, la única luz que habrá es la que irradia el cuerpo del vidente, que abrirá la boca y emitirá un murmullo. Ese murmullo parecerá (...) una plegaria o una confesión. Ese murmullo es lo que animará la turba que lo escucha como un estruendo que les posee el cuerpo* (168; énfasis añadido).

En esta escena onírica, el narrador imagina al vidente ocupando la posición del falo significativo que, ubicado al centro de la tribu y a la manera de un agujero negro, liga los cuerpos a lo trascendente, los cuales, tomados por la doble pinza que articula lo visible (la

luz) y lo enunciable (el murmullo), giran a su alrededor trazando círculos concéntricos, una forma geométrica que apela tanto al remolino de flujos que produce el proceso de subjetivación, como al círculo que hace el fundamento con aquello que funda para someterlo a su ley. Este concepto, *falo*, es adecuado para abordar lo que se propone en esta escena cinematográfica, porque en la filosofía de Deleuze y Guattari este no designa el sexo masculino, sino que el juicio que distribuye los cuerpos según disyunciones exclusivas y que introduce la carencia en el deseo atribuyendo a los sujetos “un fin, un origen, un curso resignado” (2004: 65). En esta línea, según Lapoujade (2016), el falo pliega o somete la linealidad cronológica de nuestras acciones a un fundamento o pasado inmemorial, evidenciando que *nunca ha habido primera vez*, es decir, que estamos insertos en el círculo del fundamento, de modo que “uno no crea su propio círculo sino circulando ante todo en el de los padres, los cuales no habían creado el suyo más que circulando en el que los precedía, y así sucesivamente” (2016: 79).

Estas imágenes oníricas insertas en el guion de esta película inexistente, por un lado, representan a los penitentes tomados por un agenciamiento que articula lo visible y lo enunciable, a la vez que, por otro lado, imagina una futura generación de jóvenes fuera del alcance de esta doble pinza, incapaces de recordar el contenido del mensaje del vidente, lo cual constituye para el narrador “algo parecido a un final feliz” (167). El narrador generacional se presenta a sí mismo como la prueba flagrante de tal discontinuidad: pese a crecer bajo el influjo de los mensajes apocalípticos, los niños que fueron se empeñaron en huir de lo trascendente, aferrándose al manubrio de sus bicicletas para pedalear con fuerza y huir de “la luz sucia de las fotos” (69), o bien, para recurrir a la imagen propuesta en el guion de esta película inexistente, huir de la articulación de lo visible y lo enunciable que produce el vidente al centro de la hoguera. El narrador contrapone a la voz celestial de la Virgen proveniente de las alturas y la fuga de lo real a través del abismo de lo trascendente, esta otra fuga que desarrolla el narrador generacional y que se encuentra anclada en la materialidad y la experimentación, tal como sugiere la acción de andar y caerse en bicicleta: “No había misterio alguno para nosotros en esos cerros. (...) El pueblo era una distancia que podíamos recorrer en bicicleta [y, podríamos agregar, no un reflejo irrecuperable del pasado]. (...) Nos caímos un millón de veces. Nos pelamos las rodillas. Las cicatrices eran nuestro mapa. Éramos condenadamente buenos en eso: en ensayar piruetas y caerlos” (65).

Para los niños que fueron las apariciones eran algo que ocurría “demasiado lejos” (65). La distancia referida en esta afirmación no remite a una distancia espacial, sino que a la discontinuidad que introduce la industria musical y cinematográfica en la sensibilidad, los procesos cognitivos y de codificación del mundo, entre los penitentes y las nuevas generaciones. Así, el narrador pone de relieve la desventaja de los mensajes apocalípticos del vidente frente a las películas de terror que veían en la antigua sala de cine de Villa Alemana en aquella época: “Estamos aburridos del vidente. Al lado de las películas de monstruos que vemos nos parece una soberana estupidez” (75). Mientras los penitentes interpretan hasta el más mínimo signo como una manifestación de lo sagrado, por su parte, aquellos niños que fueron se dedicaron a analizar en detalle, cuadro a cuadro, las sangrientas imágenes de la película *Holocausto Canibal* “tratando de captar dónde la carne se separa del maquillaje, dónde las vísceras se volvían de plástico” (92). De este modo, la novela destaca la substitución de la liturgia cristiana por el cine, en virtud de, como diría Guattari (2017), su capacidad de disolver la subjetividad en un vertiginoso flujo semiótico de imágenes capaces de desterritorializar las coordenadas perceptivas y deícticas de la realidad. El narrador describe este vértigo cuando recuerda la trama de la última película que vieron en aquella sala de cine antes de ser clausurada: “La última película que vimos ahí fue una cinta sobre una pareja perdida en el desierto. Esa violencia de frontera, esa sensación de acoso constante, ese abandono era nuestro. Nuestra fantasía era aplastar cabezas, perdernos en el desierto, sentirnos como cadáveres inminentes, tener en el oído el susurro del diablo como única compañía” (91).

El montaje narrativo integra, como ya hemos visto, el lenguaje del guion y ciertos referentes cinematográficos, pero también, por otro lado, reconstruye la trayectoria de diversas agrupaciones musicales de Punk, Rock y Death Metal que emergen en la provincia. Estas bandas proyectan en sus canciones una filosofía que afirma el presente, el azar y la potencia demoniaca de lo desemejante, y emplean como materiales de creación la estética de la vida en la provincia: “El paisaje de esas canciones era el nuestro, sus materiales eran las calles de tierra, la borrachera, la violencia y la estupidez” (94). Como ya se podrá prever, la diferencia principal entre la liturgia cristiana y esta otra liturgia centrada en cine y la música, radica en el tipo de lenguaje que estas expresiones artísticas ponen en juego: mientras la subjetivación pastoral y las experiencias visionarias inducidas por el vidente se basan en una

lógica disyuntiva y emplean como sustrato, fundamentalmente, la semiología unidimensional del lenguaje signifiante; el cine y la música, por el contrario, comparten el uso de semiologías bidimensionales mixtas, asignificantes y simbólicas, que prescinden de la conciencia reflexiva y la representación porque exceden toda individuación personológica y actúan directamente sobre la percepción y la sensibilidad. Esta supeditación de la semiología signifiante de la liturgia cristiana, a la semiología asignificante del cine de terror, con su maquillaje y efectos especiales, y del rock pesado, con el pogo, los cuales ponen en juego tejidos sonoros y visuales, gestos y movimientos corporales, se proyecta, además, en las inéditas modalidades en que las nuevas generaciones elaboran una verdad de sí; como el caso del músico de una banda de la provincia que, prescindiendo del lenguaje signifiante, se tatúa un conjunto de imágenes que “eran el racconto de su propia memoria, las señales de su biografía, una confesión de la que solo él entendía el drama” (130).

Las producciones artísticas de estas bandas van desde la composición de estas canciones, pasando por las performances que desarrollan en el contexto de sus conciertos, hasta los bailes que en estos espacios tienen lugar, a saber, el pogo o mosh pit, y que les permiten experimentar la pérdida de la individuación subjetiva: “el sentido de esos *mosh pits* era hacer desaparecer el aire entre los cuerpos, crear un agujero negro sobre la tierra, fundirse sobre la pista de polvo o cemento” (117). A diferencia de la lógica disyuntiva que rige el delirio paranoico interpretativo, las producciones artísticas de estas bandas, como el propio relato que sigue el rastro de las mismas, se rigen por una lógica sindética, cuya mejor expresión la encontramos en la imagen de los cuerpos que se confunden y vibran al ritmo del pogo. De ahí que el narrador destaque los efectos desubjetivantes que tienen estas expresiones musicales, no solo sobre el público, sino que sobre los propios artistas: es el caso de la banda punk, cuyo vocalista “convirtió las tocatas en una anotación biográfica sobre su propia crisis: se destruía sobre el escenario, cuando cantaba no quedaba nada más allá de él, (...) [y] cuando todo terminaba había una cáscara vacía ahí donde antes había estado un hombre” (93-94). Estas configuraciones estéticas expresan aquella sed destrucción que Deleuze y Guattari (2002) atribuyen a la música, en el sentido de que, como consigna Lapoujade (2016), la música está impelida por un devenir que la relaciona con el afuera, donde la lengua pierde su sintaxis y los cuerpos sus contornos y sus formas, para devenir meros grados de potencia.

Si la metáfora de la Virgen se relaciona con la articulación y apoyatura de lo visible y lo enunciable, por el contrario, la metáfora del *ruido* apela a lo que preexiste a tal articulación. Una primera distinción, necesaria para dar cuenta del sentido de esta metáfora en la novela, es la relación entre el ruido y la música: mientras esta última, según destaca Nancy (2007a), aquietta o interpreta el ruido, es decir, hace que este tenga un sentido; el ruido, por el contrario, es el grado más débil y menos articulado de lo sonoro, ya que no comunica más que a sí mismo, de modo que, podemos afirmar, la música forma parte del ruido, o bien, la música emerge desde y se remonta hasta el ruido, pero no a la inversa. En contraposición al delirio del vidente y la interpretosis de los paranoicos, el ruido no significa nada, no hay nada en él que interpretar, porque solo señala un conjunto indeterminado de presencias singulares y conjuntas. En el capítulo titulado *Sobre el ruido*, donde el narrador da luces acerca del sentido de esta noción, el ruido parece corresponder a una línea inmanentizante que alberga, reúne o agrupa una multiplicidad de elementos dispersos y mínimos, sin relaciones de causalidad y que no se reducen solo a fenómenos sonoros porque, más bien, el ruido apela a un cierto estado de la cuestión, o bien, para emplear los términos del narrador, a “lo que estaba en el aire” (114).

En este sentido, usando un concepto de Rojas (2015), el ruido son todos los elementos que componen la *atmósfera de inmanencia* aprehendida por la memoria y que el narrador colectivo exterioriza a través de la escritura y superpone sin jerarquías. Así, el ruido es lo que se ve y oye, a saber, las plegarias y las imágenes de Cristo y de la Virgen, pero también las leyendas urbanas, los dibujos y tipografías de los afiches, los relatos y cartas suicidas, el sonido de las canciones compuestas por los jóvenes de la provincia. Pero el ruido también son los elementos, a veces imperceptibles, que acompañan todo acto volitivo, como el aire que se exhala para contar un relato personal, como la suela gastada de las zapatillas tras haber caminado mucho, como el aire en las botellas de alcohol barato o la humedad que queda en las bocas que se besan. Y también el ruido parece descender hasta lo sin fondo, es decir, a lo que se sustrae a la acción del fundamento, a saber, hasta los hormigueros que habitan bajo las casas, hasta los ángulos imposibles en lo que las tipografías usadas en los afiches se convierten en “membranas de criaturas abisales” (114), hasta el crujido inasible que hacen el tiempo y la luz sobre las fotocopias y afiches pegados sobre los muros por tantos años, hasta el sin fondo diferencial de los cuerpos que se agitan y mezclan al ritmo del pogo.

“El ruido es lo que baila entre las palabras” (170), sentencia el narrador al final de la novela, evidenciando que todo este conjunto de elementos comparte la cualidad de ubicarse en un entre-dos, porque el ruido reúne una colección de sensaciones intensivas, al margen de la doble articulación que presupone la reciprocidad entre lo enunciable y lo visible. En este sentido, la memoria aquí se desliza desde la memoria espiritual, las formas sustanciales y trascendentes, hasta la memoria corporal hecha de micropercepciones, pero también de aquello que esta no puede capturar o, más bien, aquello que la percepción deja pasar, porque cae fuera del lenguaje representativo de la subjetividad. Esto explica la afinidad del ruido con las inquietudes artísticas de los jóvenes de la provincia, quienes, a través de sus creaciones, interceden en las condiciones en que tiene lugar la experiencia sensible apelando, con sus voces y su música, al mundo pre-verbal de la subjetividad. Por tanto, resulta natural que el narrador colectivo se centre en las inquietudes estéticas de los jóvenes de la provincia, en cuanto que estas expresan la voluntad de los mismos de construir las concatenaciones necesarias para desplegar sus potencias. En definitiva, el quiasmo en torno al cual se organiza esta novela es claro: a la voz sustancializadora de la Virgen proveniente de las alturas, se contrapone el ruido, el cual, a la manera de un tapiz tendido sobre el caos, reúne o agrupa esta multiplicidad de elementos, que son como flujos de energía en estado libre, o bien, grados de potencia del ser, que, ubicados en “el corazón del pensamiento” (Lapoujade, 2016: 120) del narrador, parecen señalar los distintos puntos a través de los cuales las formas comunes se desgarran.

Tras el señalamiento de todos estos elementos singulares que coexisten en lo indiferenciado, en el ruido, centellea la voluntad de definir el ser en virtud de, como diría Deleuze, un *complejo de intensidades*, como si el narrador intentara, con o sin éxito, deshacer sus formas constituidas. La inquietud creativa de los jóvenes de la provincia, constituye uno de los temas centrales de esta novela, porque el arte es la fórmula en la que estos consiguen, como guiados por un impulso visceral, crear un lenguaje alternativo, capaz de introducir una ruptura en la convergencia de lo visible y lo enunciable. Los jóvenes encuentran en el ruido los materiales de construcción de sus obras, y de la repetición de este proceso creativo y del trabajo del ritornelo, emerge, en la conjunción de todas estas configuraciones estéticas, algo parecido a “una lengua, una casa” (16) o, para utilizar un término más preciso, *una mitología*. Desde la perspectiva de este último concepto, las referencias cinematográficas y musicales

que recupera el narrador dan cuenta un fenómeno que, siguiendo a Berardi (2017), podemos llamar *mitopoesis*, el cual implica una reconfiguración de las coordenadas sensitivas a partir de las cuales se semiotiza el mundo y que el narrador relaciona con la modernización capitalista de la nación, el cual provee a los jóvenes de referentes alternativos, completamente ajenos al tratamiento pastoral de las subjetividades.

El uso de este concepto por parte del narrador, *mitología*, evidencia que este es sensible a la condición discursiva y contingente de los fundamentos o principios en torno a los cuales su generación se condujo en la vida. Si bien esta mitología desplaza y libera a los niños y jóvenes del influjo de los mensajes apocalípticos del vidente, constituye, de igual modo, una expresión de la distorsión general de los valores, a la vez que una conducta adaptativa a la violencia, en el sentido de que el narrador parece sugerir, sin decirlo explícitamente, que estas configuraciones estéticas desubjetivantes encuentran un suelo fértil en la provincia, dada la habituación de su población al horror y la impunidad de la violencia. Tras la utilización de esta noción, radica la sospecha del carácter degradado y transitorio de aquellos nuevos referentes vitales, lo cual explica el motivo por el cual el narrador relaciona la adultez con la sensación apremiante de que su lenguaje y sus apetencias se encuentran integralmente mediadas por el capital: “Después nos daríamos cuenta de que *nos convertimos en un parque temático, que éramos los árboles de plástico en la maqueta que siempre fue el país*. Después, el siglo acabaría. Mientras, vivimos en el pueblo como sus dueños, *los héroes de una saga épica escrita con lápiz invisible en un papel quemado*” (95; énfasis añadido).

Como en la novela *Laguna*, el narrador atribuye el epíteto de lo fantasmal a su propia generación, en virtud de que esta ha terminado asimilando el deseo a las mercancías que ofrece el mercado: “*Éramos fantasmas*. Nos quedaba poco y nada. (...) Confortablemente insensibles, dejamos de salir de noche. Cambiamos la marihuana por la cocaína, el pisco por el vino. Compramos autos, nos volvimos esnobs de la cerveza” (124-125; énfasis añadido). Con estas palabras, el narrador reconoce que, pese a huir del reino de la trascendencia, pese al heroísmo envuelto en ese acto de resistencia que era la creación artística, han labrado sus subjetividades en el marco de las opciones existenciales que ofrece el mercado. En la identificación del narrador colectivo con diversas figuras de las ficciones cinematográficas de terror, como zombis y fantasmas suspendidos entre la vida y la muerte, entre la presencia y la ausencia, o como monstruos y mutantes cuyos cuerpos encarnan una desmesura

irrepresentable, se proyecta el carácter ambivalente y degradado de los nuevos mitos: a través de estas figuras el narrador, por un lado, afirma la multiplicidad irreductible que componen, que el conjunto de sus cuerpos y sus voces reunidas no conforman una unidad estable; pero también, por otro lado, que son conscientes de que se encuentran tomados en agenciamientos que les hacen actuar, ver y hablar en consonancia con el proyecto de la modernización capitalista de la nación. La noción *fantasma*, empleada por el narrador colectivo en diversas ocasiones, está estrechamente relacionada con esta condición, que reduce los cuerpos a meras cámaras de resonancia de dichos agenciamientos, porque, según Deleuze y Guattari (2004), el deseo produce fantasmas cuando el capitalismo supedita o asimila el deseo a un conjunto de carencias socialmente organizadas.

Esto explica el motivo por el que el narrador colectivo plantea que la rememoración, es decir, la acción de recordar con insistencia al vidente y a los muertos, no responde a un impulso subjetivo o individual, sino que a la posibilidad de construir un agenciamiento colectivo de enunciación. Así, el narrador reconoce el carácter decisivo de la dictadura y de las apariciones en sus respectivas trayectorias vitales, no por el impacto que estas vivencias tuvieron sobre ellos en cuanto que sujetos, sino porque estas constituyen, un mínimo denominador que los agrupa y agencia allende sus respectivas individualidades. Convertidos ya en adultos, la dictadura y el vidente es lo que el tiempo no les ha arrebatado, la excusa necesaria para reunirse, entregados a la borrachera y a “la hora de los fantasmas” (155), a contar relatos que les donen algo parecido a un sentido de pertenencia, hasta convertirse, ellos mismo, en carne de ficción.

¿Por qué recordamos ahora? Porque quizás queremos que todo hubiese sido cierto. ¿Por qué recordamos ahora? Porque queremos que todo sea falso: una ficción a la que apegarnos, un cuento en medio de valle, un cuento idiota al que abrazar en la noche. ¿Por qué recordamos ahora? Porque *nuestro rostro no es nuestro rostro, porque nuestras caras han sido cambiadas por las imágenes [del milagro] que son el origen de la memoria*; porque sin eso, sin los muertos y el aliento de las multitudes no somos más que esto: voces hablando en la oscuridad, un relato que rebota en paredes sin cuadros, es sonido de una grabadora registrando un mensaje en una habitación vacía (153-154; énfasis añadido).

En definitiva, esta novela confronta la lógica disyuntiva del delirio paranoico interpretativo, con el ruido que opera según una lógica sindética y que, a nivel estructural, se proyecta en el principio compositivo del montaje que rige esta novela. Aunque el vidente y las apariciones desempeñan un rol central, el título de esta señala un desplazamiento desde estos últimos fenómenos hacia el ruido, es decir, hacia el conjunto disperso de intensidades

existenciales que acompañó la vida en la provincia. Comprendiendo que esta colección de intensidades que es el ruido no le pertenece a *su* memoria, que nada en aquel ruido le pertenece en tanto que individuo, Bisama escribe esta novela desde una primera persona plural y sin apelar a ningún nombre propio, porque aspira a hacer de la escritura un plano de inmanencia sin sujeto. De este modo, diseminando la subjetividad en una multiplicidad de voces, puede dar cuenta, no de sus identidades, sino que de los procesos estratificación y desestratificación que experimentan las subjetividades en interacción con determinadas fuerzas del afuera, a saber, las trascendencias de la patria y la religión, por un lado, y las potencias de la creatividad estética, por el otro. Para emplear la metáfora del estencil usada por el narrador: el ruido es como el fondo secreto sobre el cual sus siluetas fueron recortadas, y esta novela expresa la voluntad de superponer sus respectivas formas con aquel fondo, haciéndolos indistinguibles, como una multiplicidad voces que se disipan en el ruido y se deslizan, indefectiblemente, hacia el silencio.

7.4. REPENSANDO EL ARTE DE LA REPETICIÓN. PROBLEMAS DE CRIANZA Y PUGNAS FORMATIVAS EN LA NARRATIVA DE ALEJANDRO ZAMBRA Y ALEJANDRA COSTAMAGNA

Las obras de Alejandro Zambra y de Alejandra Costamagna, además de compartir su tendencia a la experimentación y la hibridación textual, elaboran una visión crítica y/o paródica del *arte de la repetición*. Este último concepto, que hemos extraído de la obra de Sloterdijk, remite al conjunto de principios y prácticas por las que se rige el proceso de subjetivación, ya sea el que se lleva a cabo en el seno de las relaciones filiales o de parentesco, es decir, la crianza, o bien, en instituciones educativas, esto es, la escolarización. En otras palabras, estos textos abordan las distintas dimensiones de un problema que queda sintetizado en la palabra alemana *bildung*, que, traducida al castellano, equivale a *formación*, un concepto empleado para referirse tanto a las transformaciones, cualificaciones y/o adiestramientos que ejercen los padres sobre los hijos y los profesores sobre sus estudiantes, o bien, los individuos sobre sí mismos; como también a la transferencia y continuidad de una memoria individual y/o colectiva, o bien, de unos patrones y códigos culturales, sobre las nuevas generaciones, tarea que, en el marco de las sociedades contemporáneas, es delegada fundamentalmente a las instituciones educativas.

En la producción narrativa de Alejandro Zambra, destaca el texto *Facsimil*, el cual se basa en la Prueba de Aptitud Académica (PAA) que, en cuanto examen de selección e ingreso en la educación superior, evalúa el grado de éxito del proceso de subjetivación escolar, y, en el caso específico de la prueba empleada como referente por este texto, a saber, la Prueba de Aptitud Verbal, el grado de adquisición de conocimientos y destrezas cognitivas relacionadas con el uso del lenguaje signifiante. Este texto, que discurre en torno al fracaso vital, es el mejor exponente de un problema que, sin embargo, irradia íntegramente todas las producciones narrativas de Zambra. Como veremos a lo largo de este apartado, los relatos de este autor ponen de relieve, por un lado, la degradación de la actividad pedagógica y, en específico, de la enseñanza de la lengua y la literatura, que quedan convertidas, bajo influjo del lenguaje económico y las semióticas asignificantes, en herramientas desvitalizadas; y, por otro, exponen el declive de la antigua concepción patriarcal de la paternidad, representando a padres que se muestran dubitativos, incapaces, o bien, directamente

negligentes al momento de ejercer la función paterna, llegando, incluso, a declinar hacer uso la función trascendental del lenguaje.

Por su parte, Alejandra Costamagna en su novela autoficcional, *El sistema del tacto*, recupera la memoria de su primo Agustín, quien se muestra tempranamente proscrito de la sociedad, viviendo bajo el terrible influjo de su madre y de sus pensamientos enloquecidos, incapaz de encontrar un medio que le permita labrar una vida independiente. La narradora de esta novela escribe-con la figura de Agustín, cuyo fracaso vital, registrado en un archivo familiar donde consta su voluntad de superación y sus infructuosos intentos de cambiar de vida, la impulsa a pensar el arte de la repetición fuera del tratamiento pastoral de las subjetividades y las filosofías de la trascendencia. Este ejercicio escritural se sustenta en el despliegue de lo que la narradora llama *el sistema del tacto*, y que remite al sistema de concatenaciones entre el código lingüístico y la memoria sensible. La narradora autoficcional apela al sentido del tacto en esta novela, en virtud de que, como señala Berardi (2017), este es nuestro órgano sensorial más antiguo, que junto con cubrirnos, encerrarnos y protegernos, abre el cuerpo y lo introduce al conocimiento sensual del mundo, trayendo mensajes a la mente del entorno inmediato, a la manera de una interfaz creadora de conjunciones, capaz de captar y registrar las experiencias de ternura y violencia.

7.4.1. CRIANZA, FUNCIÓN PATERNA Y ESCOLARIZACIÓN

Todo el mundo se borra. La vida consiste en conocer personas a las que primero amas y luego borras, pero no se puede borrar a los hijos, no se puede borrar a los padres.
Zambra, Alejandro, *Facsimil*

Los textos narrativos de Alejandro Zambra ponen de relieve el ocaso del arte de la repetición en la sociedad contemporánea, focalizándose en la doble pinza de la familia y la escuela, que toma a su cargo a cada advenedizo para labrar en él una subjetividad. Sus relatos, por un lado, discurren en torno a personajes masculinos que huyen de las responsabilidades de la paternidad y se abocan al cultivo estéril de la soledad; y, por otro lado, atienden a la degradación de la formación educativa, en general, y literaria en particular, así como la desactivación del potencial político del lenguaje significativo, los cuales, bajo el influjo de la modernización neoliberal y la lógica del rendimiento, quedan reducidos a meros objetos de consumo, o bien, a un simulacro utilitario cuyo único fin es la comunicación efectiva. Sus

relatos parecen orientados a evidenciar las limitaciones y arbitrariedades que conllevan los procesos formativos, pero también la estrecha concepción de la dinámica enseñanza/aprendizaje que rige las prácticas pedagógicas, y que Sloterdijk resume perfectamente en su *teoría de las valijas y las cajas*, “donde enseñar y aprender no es otra cosa que trasvasar el saber contenido en las valijas profesoras a las cajas estudiantiles” (2013: 205).

En su producción narrativa destaca la novela autoficcional *Formas de volver a casa*, porque en ella se consolida el problema que nos ocupa como una de sus inquietudes principales. En este texto, un narrador autoficcional da cuenta de las condiciones de precariedad intelectual y simbólica en que es formado, tanto en la institución educativa a la que se encontraba adscrito, a saber, el Instituto Nacional, como en el seno de su familia biológica. El narrador describe su etapa formativa en el Instituto Nacional, una de las instituciones educacionales más prestigiosas de Chile, presentando ciertos acontecimientos que derriban la autoridad de sus antiguos profesores, dejando al descubierto sus limitaciones, contradicciones y fragilidades. Es el caso de la profesora que, habiéndole enseñado a leer, comienza a odiarlo cuando él la corrige por el uso erróneo de una palabra:

[Ella] me odiaba por la palabra *aguja*, que para ella no existía. Para ella la palabra correcta era *ahuja*. No sé muy bien por qué un día me acerqué con el diccionario y le mostré que estaba equivocada. Me miró con pánico, tragó saliva y asintió, pero a partir de entonces dejó de quererme y yo también a ella. *No deberíamos odiar a la persona que nos enseñó, bien o mal, a leer*. Pero yo la odiaba o más bien odiaba el hecho de que ella me odiara (39; énfasis añadido).

En esta cita, el narrador no juzga a su profesora por su error o su ignorancia, sino que se lamenta por su reacción, ya que esta, en lugar de simplemente reconocer su equivocación, percibe la acción del narrador como una afrenta que merma su autoridad.

En esta línea, el narrador también recuerda un episodio en el que su profesor de historia pierde la compostura en una clase al oír los disparos que lanza un carabiniero mientras persigue a unos delincuentes en la calle. El narrador recuerda a su profesor completamente aterrorizado, “debajo de la mesa, con los ojos apretados y las manos en los oídos” (68), puesto que aquel sonido activa en él la memoria irrefrenable de la tortura y la desaparición de sus familiares durante la dictadura. Tras este acontecimiento que interrumpe su clase, el narrador se acerca a hablar con su profesor, pero al referirse a su origen social y a la falta de posicionamiento político de su familia, descubre en este una mirada de desprecio: “Me preguntó por mi familia, le dije que durante la dictadura mis padres se habían mantenido al

margen. El profesor me miró con curiosidad o con desprecio –me miró con curiosidad pero sentí que en su mirada había también desprecio” (69). Estos dos últimos pasajes de la novela tienen en común narrar unos acontecimientos que allanan la jerarquía entre estudiantes y profesores, ya que, por un lado, ponen de relieve las limitaciones y la fragilidad de estos últimos, pero también, por otro, el narrador, ya sea por sus acciones deliberadas o por su origen social, desencadena en ellos gestos y afectos que los distancian respecto de sus funciones docentes.

El narrador también cuestiona los criterios de calidad educativa con que era evaluado el desempeño de sus profesores, ya que, por aquel entonces, “ser bueno era poco más que saberse los manuales” (idem), y, en específico, la formación literaria que recibe en esta institución educativa. Para el narrador, sus profesores parecían “no quer[er] entusiasmarnos sino disuadirnos, alejarnos para siempre de los libros” (58), ya que, en lugar de atender a sus inquietudes o promover el placer de la lectura, estos les exigían leer extensos libros en períodos de tiempo ridículamente cortos, para luego aplicar un estilo de evaluación centrado en la habilidad cognitiva de la memoria. Cuando discute la pertinencia de estas evaluaciones, el narrador plantea una idea que, como veremos, se repetirá persistentemente en otros de sus relatos: estos profesores, supuestamente buenos, a través de la imposición de estas actividades formativas, les enseñaban a sus estudiantes “a ser tramposos” (58), ya que los estudiantes buscan estrategias para rendir los exámenes sin leer los textos. Así, en lugar de abocarse a leer la novela *Madame Bovary*, el narrador ve la película, lee solo el principio y el final del texto y, para asegurarse un puntaje en la evaluación, memoriza los nombres de sus personajes secundarios. Pese a desatacar la tergiversación de las prácticas y fines que a su juicio debería perseguir la enseñanza de la literatura, como destaca Franken (2014), el narrador descubre belleza en este ejercicio, ya que memorizar los nombres de estos personajes irrelevantes, constituye un gesto que sintetiza, metatextualmente, el ejercicio escritural que se encuentra desplegando, marcado por su propia condición de observador lateral y tardío de la historia política de la nación.

Desde la perspectiva de este modelo de enseñanza, completamente desprovisto de sensibilidad, el texto literario queda reducido a una función instrumental, orientada a entrenar las habilidades cognitivas consideradas superiores, en especial, la memorización de datos e información. A esta deficiencia de su formación literaria, el narrador agrega el problema de

carecer de lo que, con Bourdieu, podemos llamar un *capital cultural*. En efecto, esta novela nos presenta una escena de cruel patetismo, en la que, como ha destacado Amaro (2018), son los padres del narrador y, valga la redundancia, no él mismo en su calidad de hijo, quienes han *heredado* algo por su pertenencia genealógica, a saber, su biblioteca de la infancia. Y, como si esto no fuera suficiente, los padres se han encargado de nutrirla con títulos que, subsidiarios del criterio de la identificación, evidencian el carácter desclasado de los mismos. El narrador presenta esta carencia de referentes culturales y la falta de una postura política frente al pasado histórico reciente, como una característica distintiva del grupo social al que pertenecen sus padres y él mismo, y que se ha convenido en denominar, obviando la imprecisión y ambigüedad del término, *clase media*. Según Amaro (2018), el narrador de esta novela se posiciona en una situación ambivalente, en el sentido de que, habiendo gozado de la ventaja de asistir a uno de los liceos emblemáticos de la educación pública chilena, su formación académica le impide *volver a casa*, es decir, sentirse heredero de estos padres infantilizados y apolíticos, incapaces de adoptar una perspectiva crítica sobre el pasado histórico reciente y, menos aún, de construir un sentido de pertenencia con su propia clase social.

De estas secciones de la novela, que tienen en común presentar circunstancias y acontecimientos en los que parece revocarse la relación jerárquica entre estudiantes y profesores, entre padres e hijos, es posible extraer algunas conclusiones: el narrador, a través de estas escenas de lectura, evidencia que la cultura letrada ha dejado de ser un instrumento positivo, al servicio del proceso de subjetivación individual y colectivo; y, consiguientemente, esta reducción de la palabra escrita y la cultura letrada a la condición de instrumento en un régimen de entrenamiento cognitivo, o bien, a la condición de objeto de consumo entre otros, constituye la expresión más fidedigna de la neutralización del mito de la clase trabajadora, signo inequívoco del triunfo de la política cultural de la dictadura. Una conclusión parecida extrae Amaro (2018) del análisis de las escenas de lectura en un corpus de la literatura chilena reciente, incluida esta de Alejandro Zambra: entrado el siglo XXI la lectura parece haber perdido su impronta meritocrática, es decir, la idea, casi omnipresente en las novelas de principios del siglo XX, como *El roto*, *La sangre y la esperanza* y *La vida simplemente*, de que la cultura letrada, en general, y el objeto libro, en particular, son

mediadores paradigmáticos de la reforma del individuo y del mejoramiento de las condiciones vitales.

En continuidad con el argumento de *Formas de volver a casa*, cuyo narrador, como hemos comprobado, se encuentra atrapado en la doble pinza familia-escuela que media y condiciona el proceso de su subjetivación; los cuentos que componen *Mis documentos* y *Facsimil* también dan cuenta de los vicios y extravíos que experimentan los procesos formativos bajo el influjo de la modernización neoliberal. Estos relatos tienen común crear una alternancia de puntos de focalización narrativos de hijos a padres, que ejercen o padecen, según sea el caso, las labores y prácticas asociadas con la crianza y la formación académica de las nuevas generaciones. Este último es el caso de los cuentos *Larga Distancia* e *Instituto Nacional*, que forman parte de *Mis documentos* (2018), los cuales se focalizan desde la perspectiva de ejercer y padecer, respectivamente, las labores de la enseñanza en instituciones educativas. En este volumen de cuentos, *Larga distancia* destaca porque ilustra la decadencia de las instituciones educativas que, en lugar de ocuparse de la formación académica de los estudiantes, parecen volcarse a usufructuar las necesidades y aspiraciones de los sujetos concebidos como clientes o consumidores. Asimismo, como si se tratase de aspectos indisociables, este relato da cuenta de la reducción del código lingüístico al ámbito de la comunicación efectiva, despojado tanto de su potencia política, es decir, de su capacidad de crear agenciamientos que incidan sobre el curso de la realidad, y estética, es decir, de su capacidad de incidir o transformar la sensibilidad.

Este cuento es narrado por un joven profesor de literatura, habitante del mundo “desangelado y represivo” (60) de la posdictadura chilena, que se desempeña en dos trabajos de medio tiempo que no se ajustan ni a sus intereses ni a su formación académica, a saber, telefonista en el *call center* de una compañía de seguros y profesor de una asignatura centrada en el mejoramiento de la expresión escrita en un Centro de Formación Técnica. Este profesor narra sus experiencias en estos dos empleos de modo intercalado, las cuales dan cuenta de una precarización generalizada del trabajo, así como de las consecuencias de la reducción de la educación al estatus de bien de consumo. Estos empleos tienen en común sustentarse en el lenguaje, uno en la esfera de la comunicación oral y el otro en la comunicación escrita, pero de acuerdo a protocolos de adiestramiento semióticos que uniformizan el uso del mismo. La risa sardónica que suelen prodigar al narrador los demás personajes cada vez que lo escuchan

mencionar lo que se encuentra leyendo o lo que estudió en la universidad, nos sitúa en un contexto donde el uso estandarizado de la comunicación oral y escrita, ha desplazado definitivamente el uso literario o estético del lenguaje, que emerge como una extravagancia incomprensible de personas singulares o inadaptadas. Pese a que el trabajo del narrador consiste en presentarse como agente y vehículo de esta estandarización, el relato discurre en torno al modo en que este se extralimita de sus funciones y franquea las barreras estructurales, aquellas *largas distancias*, que instauran estos rubros para su funcionamiento.

El narrador es contratado para dictar una asignatura de nivelación llamada *Técnicas de expresión escrita*, muy común en la educación superior chilena, y que se caracteriza por intentar suplir deficiencias formativas larvadas en los estudiantes a lo largo de su trayectoria académica. La narración va desde las desoladoras primeras jornadas en que no aprecia ningún avance sustantivo en las metas que persigue el plan de estudio, hasta los primeros resultados que consigue de la mano de un ejercicio escritural que bebe de la capacidad de la literatura de pervertir la realidad. En efecto, la narración comienza refiriéndose a la sensación de desolación que inunda sus clases, y que explica, por un lado, como producto de la mala concepción del programa de la asignatura, que describe como “un programa muy rígido y anticuado, que repasaba temas de redacción, de ortografía y hasta de pronunciación” (58); y, por otro lado, del agotamiento de sus estudiantes, quienes acudían a sus clases después de sus respectivos trabajos. A pesar de este mal comienzo y en honor al amor genuino que siente hacia el lenguaje y la literatura, el narrador se decide a “enfrentar esa sensación de tiempo perdido” (58), la sensación de “no pod[er] comunicar nada” (59), empeñándose en diseñar una actividad pedagógica que permita que sus estudiantes “descubrieran el poderío del lenguaje, la capacidad de las palabras para verdaderamente influir en la realidad” (63).

Con este propósito, el narrador ordena a sus estudiantes que “escribieran una carta que les gustaría haber recibido, una carta que les hubiera cambiado la vida” (62). Esta actividad resulta ser un éxito, ya que sus estudiantes encuentran placer en hacer un uso subjetivo del lenguaje, como si estos echaran en falta la posibilidad, abierta por este ejercicio, de “expresar sentimientos, explorar lo que les pasaba” (63) mediante el código escrito. Al margen de las metas formativas del plan de estudio, el éxito de esta actividad pedagógica hace de los estudiantes portadores de una nostalgia inconsciente para con el antiguo poder pastoral que hacía de los maestros mediadores de la relación de los individuos consigo

mismos. Volcados a este ejercicio, los estudiantes no solo escarban en sus memorias, sino que además polemizan sobre temas de contingencia e, incluso, uno de ellos hace de su escritura una expresión de su voluntad de huir del mundo. Este último es el caso del estudiante que, pese a no poder renunciar a su trabajo debido a las responsabilidades que tiene como esposo y padre, desea escribir una carta a su jefe “para imaginarme como sería renunciar, [para] decirle a mi jefe todo lo que pienso sobre él” (64). Este ejercicio, que proyecta en la escritura el anhelo de una realidad alterna, no regida por las limitaciones de la necesidad y la responsabilidad, condensa el sentido de la actividad literaria a la que apela esta investigación.

Sin embargo, finalmente, este ejercicio se devela, si bien no del todo estéril, ya que pedagógicamente resulta ser altamente efectivo, en todo caso incapaz de torcer el curso inexorable de la realidad: el instituto es cerrado de modo unilateral y sin aviso previo, dejando a los estudiantes sin los servicios educativos por los que ya habían pagado y a los profesores sin sus respectivos salarios. Frente a este acontecimiento, el narrador y sus estudiantes se abocan a escribir “la gran carta, el mensaje crucial que debía demostrar la eficacia de la comunicación escrita, el poder de las palabras, *pero [esta] no surtió ningún efecto*” (66; énfasis añadido). Tal como esta carta que, pese a “recopil[ar] testimonios, opiniones de políticos y expertos” (idem), no consigue revertir el cierre del instituto ni dotar de soluciones a los afectados, el narrador tampoco puede convencer a otros profesores para reclamar, disuadidos ante la posibilidad de perder sus trabajos y ganar “fama de conflictivos” (idem). Este pasaje es muy significativo, ya que ilustra la radical asimetría entre las semióticas significantes, con que los sujetos apelan a su propia conciencia, y se construyen argumentos, discursos y relatos; y el poder operativo y despersonalizado de las semióticas asignificantes, como es la escritura económica y contable en que se sustentan decisiones como la que registra este cuento, y donde el sujeto y el problema de su subjetivación es completamente desplazado en provecho de indicadores de costos y beneficios.

Paralelo a estos eventos, el narrador se desempeña como telefonista, proveyendo asistencia a clientes de un seguro médico que desean hacer uso de las prestaciones del mismo en el extranjero. En su relato, el narrador da cuenta de los protocolos con que opera esta compañía de seguros para atender las solicitudes de sus clientes y que se basan en un uso diagramático del lenguaje, es decir, orientado a “reduci[r] las semióticas significantes a

simple[s] señalética[s] que activan procedimientos de guía y respuestas prefabricadas” (2020: 125). Y, sin embargo, la narración se enfoca en un expediente donde uno de estos procedimientos estandarizados surte un efecto distinto al esperado. Durante uno de sus turnos de trabajo, el narrador recibe la llamada de un chileno, Juan Emilio, que lo contacta desde París pero no solo para hacer uso de las prestaciones médicas de su póliza, sino porque “necesitaba alguien con quien hablar, alguien que lo escuchara” (57). Algunas semanas después de esta primera conversación, siguiendo el protocolo de atención regular, el narrador lleva a cabo lo que en la jerga de este trabajo se denomina *social call*, donde el telefonista debe “preguntarle [al cliente] cómo había evolucionado su dolencia y cuál era su opinión sobre el servicio que había recibido” (60). Sin embargo, esta llamada es interpretada por Juan Emilio como una inquietud personal del narrador, lo cual da paso a que estos se conozcan en profundidad y, más adelante, a que este lo contrate como profesor de literatura.

En definitiva, la narración registra un conjunto de circunstancias comunicativas donde el uso del lenguaje significante se encuentra, en el primer caso, despojado de su capacidad de incidir sobre la realidad y subordinado al lenguaje operativo del rendimiento económico; y, en el segundo caso, reducido a un conjunto de mecanismos y procedimientos estandarizados que uniformizan y encausan el uso del mismo. El narrador, debido a su afinidad con el lenguaje literario, tiende a extralimitarse en sus funciones profesionales, o bien, tiende a labrar con los usuarios o receptores de sus servicios un vínculo que se escapa al prediseñado por las empresas para las que trabaja: mientras, por un lado, comienza a dictar clases de literatura para Juan Emilio, por el otro, este comienza a reunirse con sus ex estudiantes en un bar para terminar el curso inconcluso y, además, comienza una relación con una de sus estudiantes, Pamela. Sin embargo, ninguna de estas relaciones con sus estudiantes resulta ser fructífera, en el sentido de que, mientras Juan Emilio descubre en las clases del narrador que no le gusta la literatura; Pamela se siente ofendida por este, ya que, producto de un error comunicativo, al escoger mal sus palabras y sus gestos, el narrador la hace sentir como una prostituta. Confrontados a la capacidad de las semióticas asignificantes y al uso diagramático del lenguaje, estos episodios, donde fallan las palabras, ponen de relieve la ambigüedad intrínseca de las semióticas significantes, donde no hay una correspondencia plena entre las intenciones comunicativas, los medios de expresión y los fines con los que estos se emplean.

El narrador autoficcional del cuento *Instituto Nacional* reconstruye, con una visión ácida y mordaz, su memoria formativa en la institución educativa del mismo nombre que el título del cuento. Al igual que en *Formas de volver a casa*, pero con un marcado tono vengativo y rencoroso, el narrador de este cuento impugna las prácticas y principios pedagógicos de sus profesores, dando cuenta de los efectos nocivos que estas tenían sobre los estudiantes y del modo en que él mismo y sus antiguos compañeros se resistieron a las mismas. Este relato de Zambra es especialmente relevante para nuestra discusión, ya que este despliega en la escritura una memoria sensible que, haciendo causa común con sus antiguos compañeros, va a contrapelo de la forma de subjetividad labrada por el dispositivo disciplinario de esta institución educativa. Cabe destacar, que estos episodios de la memoria formativa del narrador se encuentran en una estrecha contigüidad con las escenas formativas que registra Nona Fernández en sus novelas, especialmente, en *Space Invaders*, donde describe el despertar problemático de la conciencia política y la manera en que los estudiantes desarrollan estrategias que cuestionan o interrumpen la rígida normativa escolar y politizan el espacio educativo.

Rememorando su etapa formativa, el narrador de este cuento describe el Instituto Nacional, una institución educativa de vocación disciplinaria, como un espacio en el que convergen el saber y el poder para producir una forma serializada de subjetividad. Esto ha sido señalado por Ríos (2020), quien identifica en este cuento la imagen paradigmática del poder disciplinario, donde la autoridad pedagógica, según el objetivo de desarrollar las potencialidades de los estudiantes que toma a su cargo, juzga negativamente las capacidades de estos, conminándolos a abandonar este supuesto espacio de privilegio si no pueden ajustar sus aptitudes y facultades al nivel de rendimiento académico requerido. Asimismo, Ríos identifica en este cuento dos contextos enunciativos donde el uso del lenguaje es encausado de acuerdo a un conjunto de normas que distribuyen de modo desigual el derecho a la voz: por un lado, el de los profesores que, amparados en la pasividad y obsecuencia de sus estudiantes, se restringen a reproducir las estructuras discursivas del gobierno militar; y, por el otro, el de los estudiantes y niños que, desde la periferia de las aulas, los patios y pasillos, urden con sus susurros el modo de subvertir el mando y el control que sus profesores ejercen sobre ellos.

Al final del relato se devela el propósito del narrador, cuyo discurso obedece a una forma de castigo o venganza que este desea infligir sobre sus antiguos profesores y que podríamos denominar como *el castigo de la memoria*. En efecto, el relato concluye con una escena donde el narrador, debido a su mal comportamiento, es amonestado por un profesor que le promete decirle algo que no olvidará jamás, pero cuyas palabras este olvida rápidamente: “No te voy a dejar sin graduación, no voy a expulsarte, *pero te voy a decir algo que nunca en la vida vas a olvidar*”. No lo recuerdo, lo olvidé de inmediato, sinceramente no sé lo que Musa entonces me dijo: lo miraba de frente, con valentía o con indolencia, *pero no retuve una sola de sus palabras*” (118; énfasis añadido). Puesto que la memoria es el campo donde se debate el proceso de subjetivación, o bien, en este caso, donde se urde la consumación del sujeto pensado por esta institución educativa, la memoria emerge como el campo donde, a través de la escritura, el narrador puede desarrollar una empresa de desubjetivación, haciendo un uso activo del olvido. Dicho de otro modo, el narrador reivindica el olvido y, al hacerlo, ejecuta en la escritura una operación inversamente proporcional al propósito que persigue toda institución educativa, a saber, imprimir sobre la memoria espiritual y corporal de sus estudiantes un conjunto de hábitos y saberes.

Si, por un lado, el narrador olvida rápidamente las palabras de su profesor, por el otro, este se rehúsa a olvidar a algunos de sus compañeros que compartieron con él durante esta etapa formativa, especialmente aquellos que encarnaron la experiencia del fracaso, en la cual este descubre una forma alternativa de sabiduría. La narración da cuenta de la relación inextricable entre la escolarización y el desplazamiento de la identidad, en el sentido de que en el aula el nombre propio de los estudiantes es desplazado en provecho de un número de lista asignado por orden alfabético: “Los profesores nos llamaban por el número de lista, por lo que solo conocíamos los nombres de los compañeros más cercanos. (...) En ese tiempo yo era el 45. Gracias a la inicial de mi apellido [Z de Zambra] gozaba de una identidad más firme que los demás. Todavía siento familiaridad hacia ese número. Era bueno ser el último, el 45” (103). Por el mismo motivo por el que el narrador destaca entre la masa indiferenciada de sus compañeros de curso, a saber, no por algún atributo personal, sino que por ser el último de la lista; este no recuerda el nombre propio del compañero sobre el que desea hablar, sino que su número, a saber, el 34. El narrador comienza su relato recordando al 34 debido a que

este encarnó la peor forma de fracaso que era posible imaginar en aquella época, esto es, repetir de curso.

A pesar del estigma y la vergüenza que cargaba, el narrador descubre en el 34 una forma misteriosa de sabiduría, diferente al saber positivo al que apelan los profesores y los libros, y que involucra, más bien, las experiencias de la compasión y la empatía. Las palabras de ánimo y consuelo que les prodigaba el 34, y con las cuales este despejaba las dudas e inseguridades que los atormentaban, son descritas por el narrador como un bálsamo para él y sus compañeros, atormentados por los afectos negativos que les infundían sus profesores, quienes los alertaban insistentemente sobre la posibilidad del fracaso: “Los profesores se encargaban de decirnos una y otra vez lo difícil que era el colegio [para intentar] que nos arrepintiéramos, que volviéramos al liceo de la esquina, como decían de forma despectiva, con ese tono de gárgaras que en lugar de darnos risa nos atemorizaba” (104). En esta línea, el narrador también recuerda a su compañero Patricio Parra, quien, como el 34, había repetido de curso, pero que, a diferencia de este último, se inclina por el suicidio. El narrador narra las condiciones en que acontece el suicidio de Parra, así como la reacción insensible de sus profesores, resumida en la sentencia de que “la vida seguía” (114). En las palabras que el narrador dedica a este acontecimiento, se deja entrever que atribuye a sus profesores una responsabilidad, cuando menos indirecta, en el deceso de su compañero. Del mismo modo, el narrador recuerda a los integrantes de un gueto de homosexuales que, pese a ser excluidos, se muestran empoderados y reivindicativos respecto de su inclinación sexual.

Este conjunto de personajes presenta, por razones que no vienen al caso, una incapacidad de ceñirse a las expectativas académicas de la institución, o bien, una cierta fragilidad o sensibilidad que les impedía adaptarse a la comunidad educativa como miembros plenos. El narrador rescata estos personajes en sus memorias formativas porque sus meras existencias contravienen un principio ascético que fundamenta el proceso de subjetivación escolar, y que el narrador describe recurriendo a la noción de *hombría*: “Recuerdo que nunca nos quejábamos. Qué cosa tan tonta era quejarse, había que aguantar con hombría. Pero la idea de hombría era confusa: a veces significaba valentía, otras veces indolencia” (111). Si bien esta institución educativa, centrada en la formación académica de hombres, se presenta como heredera de una tradición que piensa la subjetivación como un proceso subsidiario de las virtudes viriles de la racionalidad, la subordinación y la templanza, de acuerdo con el

principio ascético, de raíces patriarcales y grecolatinas, que Foucault (2003) resume en la sentencia, *ser hombre respecto de sí mismo*; en la práctica, esta se presentaría como un dispositivo de producción serializada de la subjetividad que, con Byung Chul-Han (2014), podemos llamar como *el sujeto narcisista del rendimiento*, el cual se explota de manera voluntaria a sí mismo para abocarse a la competencia y el éxito. A contrapelo de esta forma de subjetividad y de las funciones formalizadas que lleva a cabo esta institución educativa para su consecución, el narrador despliega en la escritura una memoria sensible que hace causa común con el dolor experimentado por estos personajes, cuyas vidas marcadas por el fracaso parecen no tener derecho a la existencia.

De modo paralelo a la rememoración de estos personajes, el narrador da cuenta de un par de acontecimientos que, con Deleuze, podemos llamar *líneas de segmentación molecular*, los cuales, si bien no introducen una transformación definitiva en el orden de las cosas, sí interrumpen o desvían los fines de las prácticas pedagógicas de sus profesores y el funcionamiento regular de esta institución. Como queda en evidencia en la parodización de la estructura de la Prueba de Aptitud Académica (PPA) que efectúa el llamado Partido Opositor Institutano (PIO), la desobediencia de los estudiantes se expresa, fundamentalmente, en la búsqueda de medios de politización del espacio escolar, en un intento por discutir la pretendida neutralidad de sus profesores que, como Villagra, cuando son consultados por sus ideas políticas o conminados a tomar una postura sobre el pasado histórico reciente, se niegan a hablar (110). Sin embargo, el más relevante de estos acontecimientos es el que sirve para concluir el relato, y que responde a una revuelta escolar que emerge de modo espontáneo y que se expresa en una violenta pelea colectiva: “Una mañana estallamos, peleamos todos, a gritos, a golpes: una explosión de violencia absoluta que no sabíamos de donde venía” (115).

Este acontecimiento, en apariencia inexplicable, da cuenta de la mutua compenetración entre los procesos de subjetivación y desubjetivación, en el sentido de que el texto evidencia que al plegamiento mortificante que induce la institución educativa sobre sus estudiantes, la cual los conmina a reprimir las expresiones espontáneas de emocionalidad; le sucede el desencadenamiento de un *afecto*, es decir, de una descarga rápida de emociones innominables que hacen que los cuerpos se emancipen de la conciencia y de la subjetividad y que se expresa, en este caso, con una violencia visceral que escapa de todo razonamiento o

explicación lógica. En el texto, el profesor que los amonesta explica o relaciona este comportamiento disruptivo con la procedencia *humanista* de los estudiantes que protagonizan la trifulca: “Los humanistas son la escoria del nacional” (115). Al respecto, Franken (2018) sostiene que, si bien los textos de Zambra ponen de relieve el lugar secundario de las humanidades, debido a que carecen del valor intelectual del pensamiento matemático y científico, esta es acogida por el narrador como una elección que le permite tomar una distancia crítica respecto de sus profesores y de la formación académica que habría recibido. Al respecto podemos agregar que la sospecha que recae sobre las humanidades, en su calidad de área o disciplina del conocimiento, se explica debido a que estas, a diferencia del discurso científico, prescinden de la producción de todo discurso de verdad y proceden apelando a la sensibilidad para construir agencias o alianzas que, de manera ineludible, acaban por politizar, en este caso, el espacio escolar y las prácticas pedagógicas que tienen lugar en este.

Si bien la narración, por un lado, discute el proceso de subjetivación escolar y desterritorializa al sujeto narcisista del rendimiento, reivindicando el saber negativo que radica en la experiencia del fracaso y en el funcionamiento de la sensibilidad; por el otro, y en continuidad con el argumento del cuento *Larga distancia*, esta da cuenta de un desmantelamiento de la tradicional orientación humanística de la educación pública y de la subjetividad labrada bajo el amparo de la cultura letrada. La modernización neoliberal se muestra en los textos de Zambra como el tiro de gracia de la alicaída utopía de la sociedad literaria que, como plantea Sloterdijk (2006a), hacía orbitar la comunidad, sus estructuras políticas y económicas, en torno al código escrito y el canon literario, según la ingenua ilusión de que estas podían organizarse siguiendo el modelo de una sociabilidad amistosa, centrada en el amor a la sabiduría, en el amor al saber por el saber. Este es el escenario de las humanidades que, según destaca Lazzarato (2020), presagia Pasolini en su ensayo *Empirismo herético*, según el cual los lenguajes de la producción y el consumo capitalista, empleados por las empresas, crean, procesan y unifican el lenguaje, provocando una acelerada devaluación de la lengua humanista de las elites, que había sido tradicionalmente la lengua guía de las comunidades políticas.

Estos textos de Zambra pueden ser leídos como un testimonio de la devaluación del código escrito y la literatura debido a la penetración de la modernización neoliberal en el

sistema educativo, el cual ha subordinado el tratamiento pastoral de las subjetividades y la función subjetivante de la escuela a la lógica del rendimiento. Este último cuento es especialmente elocuente en demostrar este fenómeno, ya que, además de exponer el carácter marginal de las humanidades respecto de las ciencias, el narrador define el Instituto Nacional como “un preuniversitario que duraba seis años” (115). Este concepto, *preuniversitario*, no remite a la inmersión en la experiencia académica que tiene lugar en las universidades, sino que a una forma de entrenamiento que, prescindiendo de todo contenido en particular y de toda tradición del pensamiento, se ocupa de desarrollar el conjunto de operaciones y destrezas cognitivas que mide la evaluación estandarizada que permite el acceso a la educación superior, y cuya estructura sirve de sustento para *Facsimil*, a saber, la Prueba de Aptitud Académica (PAA) y, en específico, la Prueba de Aptitud Verbal. De este modo, el narrador pone de relieve la distorsión que supone concebir esta prueba estandarizada como la única forma válida de expresar y medir el éxito o el fracaso de la formación académica recibida en las instituciones educativas.

La estructura de *Facsimil* (2018) sigue el modelo estructural de una evaluación objetiva de selección múltiple, donde se plantean problemas, en este caso, relativos al uso y comprensión del lenguaje signifiante, y un conjunto de alternativas que proporcionan posibles soluciones a los mismos. *Facsimil* se organiza siguiendo la estructura de la versión de la Prueba de Aptitud Verbal vigente hasta 1994, la cual contaba con cinco secciones: (1) *Término excluido*, donde se debe eliminar una palabra que no tenga relación semántica con las demás; (2) *Plan de redacción*, donde se debe ordenar lógicamente un conjunto de enunciados interrelacionados; (3) *Uso de ilativos*, en el que se debe escoger los mejores conectores o elementos sintácticos para cada enunciado propuesto; (4) *Eliminación de oraciones*, donde se deben eliminar un enunciado que no guarde relación con el texto que se presente; y (5) *Comprensión de lectura*, donde se deben contestar un conjunto de preguntas basadas en el contenido de un texto. Como queda en evidencia en esta breve descripción de su funcionamiento interno, la PAV se rige por la lógica de la disyunción exclusiva, tanto en el plano de su función como instrumento de evaluación educativo, diseñado para realizar un cribaje de las postulaciones a la educación superior y para medir el grado de proximidad de las aptitudes lingüísticas de los estudiantes respecto de unos aprendizajes esperados; como también en su estructura interna, que evalúa la capacidad de los estudiantes de discriminar

entre opciones correctas e incorrectas, las cuales, de modo ineludible, encausan el uso del lenguaje significativo hacia estructuras convencionales y normativas.

Por el contrario, *Facsimil*, en su calidad de texto literario, se rige por una lógica sindética, en el sentido de que, como plantea Hernández (2019), este texto responde a una praxis literaria hipertextual, es decir, no secuencial, combinatoria e interactiva que aspira a formular una lectura lúdico-crítica de la cultura neoliberal de la posdictadura. Asimismo, *Facsimil* se aprovecha de la estructura de esta evaluación y de la lógica interna de los ejercicios que la componen, para introducir un conjunto de desplazamientos semánticos que neutralizan la capacidad operativa de ciertas expresiones comunes que han permeado el habla de la comunidad. Por ejemplo, en el ejercicio 41 de la sección de uso de ilativos, el texto introduce un conjunto de variaciones de la sentencia con que Pinochet rechaza la implicación política de los estudiantes universitarios, a saber, “A la universidad se va a estudiar, no a pensar” (31), la cual es distorsionada hasta el ridículo. En definitiva, si bien ambas pruebas comparten el modelo de un test de selección múltiple, mientras la PAA clausura el mundo de los estudiantes, definiendo el futuro académico y laboral de los mismos, en virtud del grado de desarrollo de un conjunto de destrezas cognitivas, a la vez que promueve un uso homogéneo y reglado del lenguaje significativo; por el contrario, *Facsimil* propone al lector un juego que carece de respuestas correctas, y en el cual el lenguaje se ha liberado de las normas lingüísticas y de los campos semánticos que enmarcan el uso convencional de las palabras.

El término *parodia*, empleado por Hernández (2019) para analizar este texto, nos parece idóneo, no solo porque este presente las dos características canónicas de esta forma de discurso, a saber, “la dependencia de un modelo preexistente, que de serio se transforma en cómico, y la conservación de elementos formales en los cuales se insertan contenidos nuevos e incongruentes” (Agamben, 2005: 49). El uso paródico de la estructura y el lenguaje de esta evaluación, por un lado, permite al narrador hacer huir el conjunto de distribuciones y jerarquizaciones que esta prueba crea, resguarda y promueve, desviando o pervirtiendo su funcionalidad en el sistema educativo, en provecho de una exploración estética, que involucra tanto el uso literario o poético del lenguaje significativo, como una dimensión afectiva y sensible. Por otro lado, el carácter paródico de este texto apela a una relación problemática con la memoria, en el sentido de que, como plantea Agamben (2005), esta es una forma de

lidiar con lo que resulta inolvidable. Si convenimos en que el narrador autoficcional del cuento *Instituto Nacional* es el mismo que el que realiza un uso paródico de la PAA en *Facsimil*, podemos deducir que este no pudo olvidar con la misma facilidad que las palabras de su profesor, la formación académica y cultural al que fue sometido en esta institución. Desde la perspectiva del argumento de este último cuento, el origen de *Facsimil* puede ser explicado como un intento de subvertir la memoria labrada bajo el amparo del Instituto Nacional, cuyas actividades formativas se encuentran subordinadas a esta evaluación.

Para Zambra, la PAA es una tecnología de producción y gobierno de las subjetividades, que procede agenciándose con los deseos y creencias de las mismas, con el modo en que estas se dirigen y actúan, es decir, sin coacción, o bien, por mano propia. La parodia, situada en el umbral entre la realidad y la ficción, permite al narrador intervenir el contenido de su memoria, adiestrada en función de la estructura interna de esta evaluación, pero también de estos corpúsculos de deseos y creencias propagados por el poder político y económico que encuentran un punto de intersección en esta evaluación. Esta es la razón por la que los textos que integran *Facsimil*, en sus diversos formatos y estructuras, tienen en común discutir los deseos y creencias vinculados, por ejemplo, con el amor romántico, la familia, la educación y la meritocracia, y que median y condicionan los procesos de construcción de la subjetividad, a la manera de trampas representativas que el narrador autoficcional, habiendo sido presa de ellas, solo puede parodiar. Esto, asimismo, explica el enfoque ambivalente de las narraciones y personajes que oscilan entre la atracción y el rechazo, entre la resistencia y desafección hacia estos; y que nos recuerda la actitud del narrador de *Instituto Nacional*, quien, a pesar de la vehemencia con que rechaza a sus antiguos profesores, recuerda el sentimiento de orgullo de pertenecer a esta institución: “Me acuerdo de haber dicho *mi colegio*, con orgullo” (111). Por consiguiente, esta estrategia de estilización paródica, apela a una de las operaciones paradigmáticas y definitorias del oficio del escritor, cuya actividad creativa se sustenta en la posibilidad de trazar líneas de fuga “*inventa[ndo] agenciamientos a partir de agenciamientos que le han inventado*” (Deleuze y Parnet, 1997: 61; énfasis añadido).

La sección que mejor expresa esta resistencia ambivalente a estos corpúsculos de creencias y deseos, es la sección de comprensión de lectura, donde se presentan tres cuentos o relatos breves, cada uno de los cuales se focaliza desde la perspectiva de tres momentos o

etapas del ciclo vital, ordenadas siguiendo una temporalidad cronológica: el Texto N.º1, que nos sitúa en la infancia y la juventud confrontada al imperativo del rendimiento académico; el Texto N.º 2, que nos sitúa en la etapa adulta y frente al problema de la conyugalización; y, el Texto N.º 3, narrado desde la perspectiva de un padre que despliega un discurso parrésico dirigido a su hijo. Para nuestra discusión, el Texto N.º 1 es especialmente relevante, ya que desarrolla y profundiza una tesis que atraviesa integralmente el texto y que ya aparece insinuada en las primeras páginas dedicadas a los ejercicios de términos excluidos. Bajo la lógica de esta última sección de la prueba, el texto aproxima el campo semántico de las palabras *Facsimil* y *Educación*, a un conjunto de palabras que contravienen el uso convencional de estos términos en el contexto educativo: mientras la primera palabra, que apela metatextualmente a la propia evaluación estandarizada, se asocia a los términos *copia*, *imitación*, *simulacro*, *ensayo* y *trampa*, la segunda se asocia a *enseñar*, *mostrar*, *entrenar*, *domesticar* y *programar*.

Más allá de si estos ejercicios, como plantea Hernández (2019), apelan al modelo formativo conductista de la educación obligatoria, o bien, a la vulnerabilidad de la infancia, cuya formación ha estado históricamente ligada al maltrato físico como medida correctiva y formadora; este ejercicio expresa una visión nihilista de la educación, o, para ser más preciso, una negación de la importancia y el valor de este instrumento de evaluación y de la escolarización supeditada a esta última. En otras palabras, y al margen de su resolución, estos ejercicios plantean dos tesis: la dinámica enseñanza/aprendizaje, en lugar de crear conocimiento, se sustenta en la apariencia, la imitación y la trampa y, en estricto rigor, no habría ninguna diferencia entre la educación humana, la domesticación animal y la programación informática. Estas tesis se desarrollan, fundamentalmente, en el Texto N.º 1, aunque encontremos otros ejercicios que apoyan esta visión crítica de la formación educativa a lo largo de *Facsimil*; como es el caso del ejercicio 62 de la sección de eliminación oraciones, donde se presenta un relato cuyo protagonista relaciona un comportamiento general que juzga negativamente, a saber, que “en Chile nadie saluda en los ascensores” (42), con un castigo formativo que habría experimentado en su infancia.

En este último ejercicio, se relacionan o imbrican dos imágenes: la tensión muda que se da en un ascensor entre el protagonista del relato y una mujer, y el recuerdo del castigo que este habría padecido en su escuela producto de haber sido descubierto besándose con una

niña y que consistió en “obligarlos a estar frente a frente, tomados de ambas manos y mirándose fijo, en el centro del patio, todo el recreo, mientras el resto de los niños les gritaban tonterías” (43). Realizando un juicio generalizador basado en esta experiencia del castigo, el narrador plantea en una cena con amigos que, en este comportamiento, donde en los ascensores “cada cual finge su ausencia” (44), se expresaría la identidad de la sociedad chilena posdictatorial, labrada en un sistema educativo de carácter conductista, que reprime las emociones espontáneas y las expresiones físicas de afecto. La narración es enfática en evidenciar la impostura que conlleva hacer esta afirmación carente de sustento, la cual, más bien, se encuentra motivada por la voluntad ciega de traicionar a su patria y su sentido de pertenencia para con esta, convencido de ser “habitante del peor de los países” (44). Al margen de la validez de este planteamiento, que el propio texto pone en tela de juicio, la narración adopta una posición ambivalente, en el sentido de que el protagonista manifiesta la voluntad de alzarse en contra de las condiciones en que es labrada su subjetividad, aunque, al adoptar esta impostura, se descubra hablando en contra de sí mismo, de lo que se ha convertido o de quien ha llegado a ser, incapaz de reconciliarse con su pasado y su origen.

Tal como en los últimos relatos comentados, en el Texto N.º 1 de la sección de comprensión de lectura, un narrador en primera persona rememora ciertas anécdotas de su etapa formativa que discuten las prácticas pedagógicas de los profesores del Instituto Nacional. El narrador comienza criticando el enfoque pedagógico de sus profesores, centrados en el rendimiento y en aprendizajes memorísticos, que no garantizan la construcción de aprendizajes significativos que, mediados por las emociones, resistan al paso del tiempo y el olvido: “Era imposible que no aprendiéramos algo, pero casi todo lo olvidábamos rápido y me temo que para siempre” (57). Asimismo, este critica sus métodos de evaluación, basados en pruebas objetivas de selección múltiple, cuya aplicación responde al objetivo de habituar a los estudiantes a la Prueba de Aptitud Académica, de modo que en estas evaluaciones “no había que escribir, no había que opinar, no había que desarrollar nada, ninguna idea propia” (57). Esta crítica pone de relieve la diferencia entre las pruebas de selección múltiple, que se rigen por la lógica de la disyunción exclusiva, y las evaluaciones con preguntas abiertas que, regidas por una lógica sindética, permiten a los estudiantes relacionar ideas, complementado los conocimientos o análisis objetivos de datos o

información, con razonamientos, enfoques críticos e incluso creativos, y donde no hay respuestas lisa y llanamente correctas o incorrectas.

Asimismo, el narrador destaca la desventaja de que este método de evaluación facilita la práctica de la trampa: “Lo que aprendimos a la perfección, sin embargo, lo que nunca olvidamos, fue a copiar en las pruebas” (idem). En este relato, los aprendizajes imprevistos, derivados de las condiciones materiales y simbólicas que determinan el proceso de escolarización, y que en la jerga pedagógica se ha convenido en denominar *currículum oculto*, son más relevantes, duraderos y profundos que los aprendizajes esperados que contempla el *currículum formal*. Mientras estos últimos se disipan en la niebla del olvido, la memoria del narrador registra el sentido de comunidad que descubre en los intersticios de la norma: “Creo que gracias a la copia salimos un poco del individualismo y empezamos a convertirnos en una comunidad. Es triste decirlo de esta manera, pero copiar nos volvió solidarios” (57-58). Si bien la trampa transgrede la norma, esta acción no supone una interrupción ni un cuestionamiento a este método de evaluación e, incluso, para los estudiantes se transforma en un recurso ineludible para alcanzar los beneficios simbólicos derivados de ceñirse a las expectativas académicas de sus preceptores.

Desde esta perspectiva, la trampa hace más por el proceso de subjetivación que el estudio arduo, en el sentido de que la trampa, con los riesgos inherentes que conlleva, expresa la voluntad de los estudiantes de aproximarse, por su propia cuenta, al modelo de subjetividad hacia el que propende el sistema educativo. A partir de estas disquisiciones iniciales, el texto da lugar a un relato dentro del relato que ilustra la función subjetivante de la trampa, y que discurre en torno a la trayectoria académica de un par de hermanos gemelos, cuyo parecido permite que uno de ellos suplante la identidad del otro en la PAA, con el fin de asegurar su ingreso en la universidad. El éxito de estos hermanos gemelos, quienes, gracias a esta trampa se “convirtieron en abogados idénticos” (64), igualmente brillantes y corruptos, se presenta en el relato como un ejemplo que ilustra la degradación de los antiguos principios humanistas de la educación, en provecho de una concepción instrumental de la misma, centrada en el rendimiento y la competencia. El profesor que relata al narrador esta historia, relaciona de modo explícito la trampa con el entrenamiento cognitivo al que fueron sometidos en el Instituto Nacional: “El Nacional está podrido, pero el mundo está podrido, dijo. Los

prepararon para esto, para un mundo donde todos se cagan entre sí. Les va a ir bien en la prueba, muy bien, no se preocupen: a ustedes no los educaron, los entrenaron” (63).

La reiteración de este último enunciado en el ejercicio 67, a saber, “a ustedes no los educaron, los entrenaron” (67), signado bajo el epíteto de lo *veraz*, enfatiza la necesidad de distinguir entre la educación y el entrenamiento. Si equiparemos estas dos nociones a las del *traidor* y del *tramposo* respectivamente, salta a la vista el sentido y los alcances de este enunciado: mientras la educación no limita la potencia diagramática de la subjetividad porque no es fiel a ningún principio e incluso hace que el sujeto traicione o se desvíe de sus fines, porque le es inherente un proceso de experimentación, de prueba y error, que posee un valor en sí mismo; el entrenamiento limita esta potencia porque contiene al sujeto al interior de un programa definido, que supedita cada acción a la consecución de unos fines, objetivos o metas, tal como el tramposo que recurre a un conjunto de argucias para asegurar su porvenir. En este sentido, este texto confirma la sentencia de Deleuze (1997), según el cual, el tramposo no tiene devenir porque este se ampara en las propiedades y las normas establecidas para alcanzar un porvenir prometedor, conquistar un territorio o una forma soberana. De este modo, el relato pone de relieve las cualidades, en apariencia, contradictorias de la trampa, es decir, su dimensión transgresora y subjetivante, en la cual se expresa en todo su esplendor la voluntad de los sujetos de ceñirse o aproximarse, sin coacción, voluntariamente, al modelo del sujeto narcisista del rendimiento y la competencia.

A diferencia de este primer texto que tematiza, en una relación metatextual con la obra, las implicaciones sociales y simbólicas que reviste la PAA, los textos N.º 2 y N.º 3 de la sección de comprensión de lectura se centran en conflictos conyugales y filiales, respectivamente, que discuten las representaciones convencionales de estos vínculos. El narrador del Texto N.º 2 reconstruye las circunstancias en las que contrae matrimonio y se divorcia, y que se podrían resumir en la sentencia “estar casado en un país que no tiene ley de divorcio” (71). El relato comienza narrando una celebración de matrimonio, en la que el novio y la novia expresan el deseo de modificar la legislación sobre el matrimonio vigente al momento de casarse, debido a que esta no contempla la posibilidad del divorcio. Si bien los novios ven en esta restricción una expresión paradigmática del talante conservador de la sociedad chilena de la posdictadura, estos prometen, ante sus amigos y en un tono de broma, que “mientras en Chile no hubiera ley de divorcio no nos separaríamos” (71). A pesar de esta

promesa, el matrimonio no alcanza a durar lo suficiente para ver promulgada esta ley, y si bien el narrador no alcanza a divorciarse de su primera esposa, con quien lleva a cabo un procedimiento de nulidad, este sí lo hace con una segunda.

El argumento de este texto supedita el ideal del amor romántico que impregna el rito del matrimonio, a la legislación que lo regula y en la cual los vínculos amorosos, como en cualquier otro acuerdo contractual confrontado a su fin inevitable, se presentan como una asociación perecedera e, incluso, efímera. Lo curioso del relato es que la restricción legal bajo la cual consuman su matrimonio y que, teóricamente, los mantendría unidos para siempre, no les impide disolver su relación conyugal. Tal como la pareja de este texto, cuya relación terminó con un doble procedimiento de anulación, uno legal y otro afectivo (“Yo fui anulándola y ella a mí hasta que nos anulamos por completo” [73]), el padre que narra el texto N.º 3 fantasea con la posibilidad de que su hijo pueda borrarlo de su memoria, a la manera de una grabación o cinta de video en un reproductor multimedia. El padre que narra este último cuento, y que quizás Zambra hubiera querido para sí, ha claudicado de la tarea de imprimir en la memoria de su hijo la huella perenne de su autoridad formativa, y, en su lugar, especula sobre el desarrollo de una tecnología capaz de otorgar a su hijo la capacidad de objetivar y transformar el contenido de su memoria, permitiéndole borrarlo de la misma:

Espero que inventen pronto un control remoto para que me bajes el volumen, para que me pongas en pausa, para que adelantes las escenas ingratas o retrocedas muy rápido hasta los días felices. Para que puedas experimentar, cuando quieras, la libertad de actuar sin mi vigilancia, el placer inmenso de una vida sin mí. E incluso decidir, por ejemplo, si fuera necesario, borrarne. No digo borrar estas palabras, que de por sí son líquidas, perecederas, sino borrarne del todo, como si nunca hubiese existido (79).

Si bien, en este caso, el narrador recurre a la tecnología de reproducción audiovisual para representar la acción de intervenir en el contenido de la memoria, esta idea sigue la estela de la metáfora que sirve como eje articulador del volumen de cuentos titulados *Mis documentos*, y en el especial del cuento titulado *Recuerdos de un computador personal*, donde esta máquina de tercera generación, el computador personal, puede agenciarse con la memoria subjetiva, no solo para registrar y exteriorizar su contenido, sino que, además, para intervenirla o editarla. El narrador del Texto N.º 3, habiendo realizado el ejercicio metacognitivo de pensar críticamente su paternidad, se compadece de su hijo imaginándolo intentando borrarlo infructuosamente de su memoria, presa del resentimiento por el recuerdo formativo de su ausencia: “Todo el mundo se borra, la vida consiste en conocer personas a las que primero amas y luego borras, pero no se puede borrar a los hijos, no se puede borrar

a los padres. Yo sé que has intentado borrarne y no pudiste. Yo sé que he existido para ti, en demasía. Que he existido también por ausencia” (81). Esta cita enfatiza la persistencia de la memoria formativa o, para ser más preciso, la impresión imborrable que deja la crianza en la memoria de los hijos, y que es una fuente inagotable de sufrimientos.

Si bien la im/posibilidad de intervenir el contenido de la memoria es el punto de partida del Texto N.º 3, el narrador no tarda en develar el problema central del mismo: la reproducción confronta al sujeto a la encrucijada de decidir entre aceptar las responsabilidades de la paternidad, o bien, abandonar el conjunto de adherencias que esta conlleva. Contraviniendo la autoridad que le dota su condición de padre, el narrador confiesa a su hijo que su nacimiento removi6 sus potencias y bifurc6 su trayectoria vital de un modo tan radical, que la inc6gnita por aquella vida perdida tras su nacimiento, por aquella vida sin el peso de la paternidad, constituye un pensamiento que todavía lo atormenta.

Es un pensamiento abrumador, una salida que conduce hacia la noche más cerrada, hacia la más completa oscuridad (...). *Esas fantasías son normales, pero no es habitual que los padres las confesemos. A lo largo de los años he pensado miles de veces, por ejemplo, que si no hubieras nacido yo habría necesitado menos dinero, o que podría haberme perdido durante semanas sin preocupación.* Podría haber dilatado varios años la juventud. Y hasta podría haberme matado, quiero decir: *la primera consecuencia de tu nacimiento fue que a partir de entonces ya no podía matarme* (80-81; énfasis añadido).

Con estas palabras, el narrador expresa que ha experimentado la filiación como una clausura de sus posibilidades vitales, como un mandato que ha plegado su subjetividad a un conjunto de compromisos y responsabilidades, de las cuales se desprende, en primer lugar, la imposibilidad de la huida y del suicidio. Y, sin embargo, en continuidad con la fórmula con que los estoicos se ponen a la altura de los acontecimientos que experimentan, el padre acaba por erigir a su hijo como el sentido de su vida: “No sé si mi vida tendría sentido sin ti. No creo que mi vida tenga otro sentido que acompañarte” (81).

El narrador explica su enunciación, esta voluntad de poner de relieve el peso de la paternidad, como resultado de una interrupción en la cadena de continuidad genealógica, entre su generación y la de sus progenitores, de carácter espiritual o metafísica.

Nuestros padres (...) creían automáticamente en el amor, se casaban muy jóvenes y eran infelices, pero no mucho más que nosotros. Trabajaban un montón y ni siquiera intentaban asociar el trabajo con alguna clase de placer (...). Además que creían en Dios y nos hacían creer en Dios. Por eso nos comíamos la comida, por eso hacíamos las tareas, por eso nos costaba, por la noche, conciliar el sueño: porque Dios nos estaba mirando. Pero olvidamos pronto a Dios, lo relegamos a la calidad de un personaje más de los cuentos de la infancia (81-82).

A diferencia de sus padres, quienes cuentan con la posibilidad de refugiarse en Dios, el narrador, por recurrir a una expresión de Sloterdijk, debe “moverse en la carencia de apoyo” (2015: 52). Desde esta perspectiva, hacerse cargo de un hijo adquiere la dimensión de una tarea colosal que imprime sobre el sujeto la certeza de una insuficiencia que lo hace inclinarse por actividades más pueriles, o bien, donde no están comprometidas el proceso de la antropogénesis: “No queríamos ser como nuestros padres. Queríamos, a lo sumo, tener perritos, gatitos y tortugas, incluso loros” (82). El narrador identifica en la decisión de adoptar un perro, Cosmo, un punto de inflexión que acaba por diluir su relación conyugal, pero porque este profundiza o extiende la fractura que introduce el nacimiento del hijo a quien dirige su enunciación. La expresión, *ya tenemos uno*, empleada por el padre y la madre para rechazar la adopción del perro, no solo devela la equivalencia del estatus entre la cría humana y la cría animal, sino que además enfatiza la enorme carga que conlleva atender a los cuidados de otro cuando se carece de aquellas prácticas simbólicas y psico-inmunológicas con que, según Sloterdijk (2013), los individuos y comunidades consiguen sobrellevar su inherente vulnerabilidad ante el destino.

La declinación de la crianza y la paternidad humana en provecho de la adopción animal, liga de modo inextricable estas dos actividades, que parecen espejarse mutuamente, tanto en este como en otros relatos de Zambra. El argumento de este texto lo volvemos a encontrar con ciertas variaciones en el cuento *Verdadero y Falso* presente en *Mis documentos*, el cual se desarrolla en torno a un padre, Daniel, un joven abogado que, habiéndose separado recientemente de su esposa, Maru, agradece en secreto poder ejercer la paternidad de su hijo pequeño, Lucas, a la distancia, convencido de que el divorcio lo ha salvado de una vida no deseada, o bien, de una falsa vida.

Los años que vivieron juntos (‘como una familia’) tuvo que ser padre en demasía. Todo tenía significado, cada gesto, cada frase llevaba a alguna conclusión o enseñanza, y también el silencio, claro que sí: había que ser tan cuidadoso con las palabras, tan invariablemente cauto, tan tristemente pedagógico: *había que comportarse como un filtro, como una cosa, como un muerto*. Podía ser mejor padre a la distancia, pensaba, y en ese pensamiento no latía, ni siquiera se asomaba, la derrota (2018: 73; énfasis añadido).

Como queda en evidencia en esta cita, Daniel se resiste a aceptar la impostura que conlleva la paternidad, la gravedad que adquiere cada palabra y gesto inscrito en el régimen de la vida conyugal y la crianza de los hijos. La contundencia de las afirmaciones vertidas en esta cita, muestra que Daniel no rechaza directamente el sentido tradicional de la paternidad, sino que

comprende que *ser padre*, tomar a su cargo los cuidados de un hijo, conlleva, de modo ineludible, aplicar y transferir el sentido de una disyunción moral que distribuye todas las cosas de acuerdo con el criterio de lo bueno y lo malo, en lo cual radica la tristeza pedagógica a la que hace referencia en esta última cita.

Daniel, sin embargo, se muestra reacio a desarrollar esta tarea y, más bien, se presenta como un espectador silencioso de los aprendizajes que su hijo construye en otros espacios y con otras personas; como cuando observa sorprendido que Lucas, sin su mediación, ha aprendido a rezar. La narración pone de relieve que Daniel no sabe cómo *ser padre* o, por lo menos, que padece de una cierta desorientación en esta materia que lo hace oscilar, erráticamente, entre la complacencia, abocándose a satisfacer las apetencias que le demanda su hijo, y la negligencia, permitiéndole desatender sus deberes escolares o, peor aún, asumiendo como una posibilidad que su hijo pequeño pueda cruzar solo toda la ciudad para llegar a su departamento. Esta alteración de las coordenadas actitudinales por las que se rige la paternidad y que provoca constantes discusiones con su exesposa, tiene su correlato en un ejercicio que realiza su hijo persistentemente y que explica el título del cuento: Lucas se empeña en aplicar a todas las cosas las categorías de lo verdadero y lo falso, aprendidas en los ejercicios escolares que debe desarrollar. Sin embargo, según Daniel, los juicios de Lucas acerca de la veracidad o la falsedad de las cosas no responden necesariamente al criterio de lo bueno o lo malo, sino que, más bien, remite al modo en que el niño articula, jerarquiza y/o distribuye las cosas a su alrededor.

Por ejemplo, para Lucas, verdadera es la casa de su madre y falsa la casa de su padre, no porque esta última sea peor que la primera, sino porque, como expone sutilmente el relato, Daniel abandona la casa familiar, ubicada a ras de suelo, para vivir en un apartamento ubicado en el piso 11 de un edificio, en un intento, inconsciente o deliberado, de romper la promesa que hizo en el pasado a su exesposa, a saber, “que siempre vivirían, como se dice, con los pies sobre la tierra” (74). Estas distribuciones y jerarquizaciones que introduce la narración a través del habla infantil, se proyectan también sobre las identidades nacionales y locales, como cuando, por ejemplo, el niño afirma que “Chile es falso, Santiago es verdadero” (79); o bien, cuando adjudica a cada cría de la gata de su padre una nacionalidad de un país sudamericano en función del color de su pelaje: “el gato blanco o casi blanco era argentino, los gatos negros eran brasileños y los gatos grises eran chilenos” (75). Estos enunciados

proferidos por el niño y que Daniel acepta sin discusiones, reproducen el mito del origen de las identidades nacionales sudamericanas, donde la identificación de la *chilenidad* con el operador tonal *gris*, entre el blanco y el negro, adquiere una doble connotación: por un lado, remite al mestizaje o a la síntesis racial homogénea que, supuestamente, caracterizaría a la población chilena; y, por otro lado, remite a un temperamento melancólico o a un sentimiento de tristeza, que el relato relaciona al pasado histórico reciente, o bien, a la transición a la democracia, subsidiaria de la neutralización de la conflictividad política y social.

En este sentido, en las palabras del niño se intersectan los procesos de subjetivación individuales y colectivos. El relato deja entrever, sin embargo, una cierta incomodidad inexpresable hacia el modo en que se desarrollan estos procesos, y que es catalizada por los comentarios vertidos por una pareja de origen catalán que vive en el mismo edificio que Daniel. En primer lugar, estos últimos afirman que les gusta el país: “El país nos gusta y el barrio es muy limpio, dijeron los dos casi al unísono, como si compitieran en uno de esos concursos que miden la armonía matrimonial” (76); y, luego, destacan positivamente el carácter pacífico de la transición a la democracia: “Eso es lo que me inquieta de vuestro proceso, dijo el dramaturgo, sentencioso: esta tranquilidad tan grande, tan civilizada” (80). Desde la perspectiva de estos planteamientos, el operador tonal que el niño adjudica a Chile responde a este último fenómeno referido por el dramaturgo catalán, y que pone de relieve una contradicción insalvable: habiendo unos precedentes de violencia brutal, la transición se desarrolla de un modo pacífico o civilizado, a costa de una represión de la memoria. La incomodidad que desencadenan estos comentarios, y que señalan el problema que Peters (2018) llama *contención* y nosotros *plegamiento*, decanta, hacia el final del cuento, en que Daniel acaba por sostener con estos un trato displicente e, incluso, obsceno, como si se rehusara deliberadamente a medir el tono de sus palabras, o bien, se decidiera a impugnar los planteamientos del dramaturgo acerca del carácter pacífico o civilizado de los chilenos.

De modo paralelo a estas disquisiciones, y tal como en el Texto N.º 3 de *Facsimil*, la trama de este relato es movilizada por el imprevisto nacimiento de una camada de gatos. A partir de la resolución del problema que este acontecimiento reviste, la narración parece desdoblar la relación filial de los personajes humanos en estos espectadores silenciosos y marginales; una estrategia retórica usada ampliamente por Alejandra Costamagna en sus relatos, a quien, cabe agregar, Zambra dedica este texto. Pese a que Daniel se inclina por

sacrificar a los gatos recién nacidos, Lucas se encariña rápidamente de ellos y plantea la necesidad de un padre para estos. Daniel, sin embargo, para resolver este problema e intentar deshacerse de los gatos, discute a Lucas la idoneidad de estos términos, afirmando que los animales olvidan inexorablemente sus lazos genealógicos, incapaces de asumir las tareas de la maternidad y la paternidad humana. Lucas, sin embargo, se resiste a estos planteamientos, especialmente, a la sentencia de que la madre de los gatos, Pedra, olvidará a sus crías, lo cual apela a su propia experiencia como, valga la redundancia, hijo de su padre. Dicho de otro modo, Lucas juzga, basándose en su experiencia, que es mucho más posible, tanto en animales como en humanos, que los padres y no las madres olviden a sus hijos; idea que queda sintetizada en el enunciado que profiere sobre la relación entre Pedra y sus crías: “los hijos de Pedra son verdaderos” (79). A pesar de que Daniel realiza las gestiones para darlos en adopción, sus esfuerzos resultan inútiles y, sin darse cuenta, se ve disputando la tuición de los gatos como si de sus hijos se tratase.

En efecto, Daniel y Maru, persuadidos por Lucas, se enfrascan en una larga discusión para definir el lugar en que vivirán Pedra y sus crías, empleando un lenguaje que evoca la retórica y el tono impostado que se emplea en la negociación de la custodia de un hijo: mientras Daniel le dice a Maru “puedes quedarte con sus hijos, pero Pedra no se mueve de acá”, esta última, por su parte, invoca “los derechos de las madres” (82) para evitar que Pedra y sus crías se separen. Finalmente, a pesar de la resistencia de Daniel, Pedra y sus crías, a excepción de una de ellas, son trasladadas a “la casa verdadera” (82) para regocijo de Lucas. La narración sugiere que esta resistencia que Daniel impone para evitar que se lleven los gatos recién nacidos, contraviene su modo de ser, como si estos gatos o, más bien, la relación que labra con estos a través de su hijo, o, al revés, la relación que labra con su hijo a través de los gatos, indujera sobre él una voluntad de transformación que, sin embargo, resulta ser tardía, ya que la verdadera disputa, a saber, la tuición de Lucas, ya la ha perdido, o bien, ha claudicado de ella. Así, mientras en la casa verdadera, Maru y Lucas acogen a Pedra y a sus crías; en la casa falsa, Daniel por fin tiene compañía, la gata blanca de la camada, a la que, sin embargo, no puede poner un nombre. La imagen de Daniel masturbándose mecánicamente, derramando su semen sobre las sábanas de su cama, acompañado solo por su gata sin nombre, sintetiza el problema sobre el cual discurren estos dos últimos textos: la paternidad, experimentada como una carga, decanta en el cultivo estéril de la soledad.

Los textos N.º 2 y N.º 3 de *Facsímil* y, este último, *Verdadero y falso*, integran otro conjunto de relatos que, a diferencia de los analizados en la primera parte de este capítulo y que se focalizan en las limitaciones y contradicciones del proceso de subjetivación escolar, se ocupan de evidenciar el declive de lo que, siguiendo a Sloterdijk (2015), podemos denominar como *función paterna*, y que responde a la convicción de que “lo que uno mismo ha recibido y soportado de los viejos tiene que supervivir a toda costa en los jóvenes” (2015: 151). Según Sloterdijk, en la antigua concepción patriarcal de la paternidad ser padre es, ante todo, detentar una voluntad de repetición autosemejante, que conlleva abocarse a la tarea de transferir a la progenie unos patrones culturales heredados, de modo que su atributo característico es la severidad frente a los comportamientos divergentes o irregulares que introducen interrupciones en las cadenas de continuidad genealógicas. En los cuentos de Zambra, sin embargo, los padres se posicionan muy lejos de esta concepción de la paternidad, como es el caso de los padres que protagonizan estos dos últimos cuentos, pero también, como veremos, de los que aparecen representados en los relatos *Camilo*, *Hacer memoria* y *Vida de Familia*, presentes en *Mis documentos*.

El narrador del cuento *Camilo* recupera la memoria de un antiguo amigo de la infancia, llamado como el título del cuento, que desempeñó durante su infancia el rol de un hermano mayor, ayudándole a superar su timidez, a interactuar con mujeres y a liberarse del sentimiento de culpa. En su calidad de hijo de un exiliado político, Camilo no conocía al padre de quien heredó su nombre, ya que este se encuentra radicado en Francia, de modo que desea viajar hasta allá para traerlo de regreso a su patria y, de paso, pedirle que acepte ser padrino del narrador. Sin embargo, el relato hace de estos anhelos una expresión de su inocencia e ingenuidad juvenil, puesto que cuando realiza este viaje, constata la incompatibilidad de sus proyectos vitales: Camilo padre no solo se rehúsa a regresar a Chile, sino que además aspira a radicarse para siempre en Holanda. Tras este reencuentro decepcionante y doloroso, Camilo hijo retorna solo a Chile, mostrando un cambio en su comportamiento, y donde, al cabo de algún tiempo, muere en un accidente de tránsito. Muchos años después de su muerte, el narrador traiciona la memoria de su amigo para reunirse con el padre de este en Holanda, con el fin de saber quién era su progenitor, el hombre de quien su amigo o hermano solo había heredado un nombre. El relato concluye con este frío encuentro, donde el narrador constata por sí mismo que el padre y el hijo que

protagonizan esta historia permanecieron para siempre como completos desconocidos, unidos apenas por un nombre común, vestigio de un vínculo que no pudo desarrollarse.

Mientras Camilo padre se rehúsa a supeditar su proyecto vital a los deseos de su hijo, claudicando del deber de establecer un vínculo filial con este, por el contrario, el padre de Yasna, la protagonista del cuento *Hacer memoria*, asume sus responsabilidades paternas, pero de un modo tan negligente y espurio que habría sido mejor para ella haber crecido en la orfandad. En sintonía con el talante experimental de los relatos de Zambra, este texto se encuentra plegado en el proceso de su propia escritura, presentándose como un relato policial y, a la vez, como un ejercicio de memoria, produciendo que lo real y lo ficticio, lo actual y lo virtual, se mezclen, espejeen y/o refracten. Este relato sería el resultado de la acción de reescribir en clave de relato policial la experiencia del abuso sexual padecido por una querida amiga de la infancia del narrador, Yasna, en un intento infructuoso por torcer el destino y resarcir las consecuencias de la violencia sexual que padece de la mano de su padre y hermano. Mientras en la ficción narrativa, Joana se vuelve una criminal al incurrir en la subversión parricida, cobrando venganza sobre su padre al asesinarlo; por el contrario, Yasna, en la realidad, se atiene a acompañar a su padre y a esperar que el cáncer haga con él, lo que ella no hace por sus propias manos. Sin embargo, no es que la narración sublime la impotencia de Yasna al imaginarla incurriendo en un crimen que secretamente anhela cometer; sino que la narración ensaya una salida a la cruel situación que se ve forzada a vivir, en la que solo puede atenerse a observar con resignación el modo en que su padre se aferra a la vida, o bien, aguardar a que la muerte y el tiempo le provean de la libertad y la paz que no ha podido experimentar.

En *Vida de familia* encontramos la misma suspicacia hacia el rol paternal y la vida conyugal que irradian las escenas que componen todos estos últimos relatos. Este cuento es protagonizado por Martín, un hombre de cuarenta años al que un primo lejano, Bruno, le ha delegado la tarea de cuidar su casa y su gato durante algunos meses. Mientras Bruno se presenta como modelo de éxito familiar y laboral, ya que tiene una familia, una casa, varios grados académicos y se desempeña como profesor de literatura en una universidad; Daniel, por su parte, se presenta como “un drogadicto de la soledad” (185), un hombre “que ha fracasado en la universidad, en el trabajo, en el amor” (174), y esta ocupación que su primo le encomienda no hace más que acentuar esta certeza. A pesar de lo incómodo que resulta

para Martín aceptar esta oferta, el trabajo le permite permutar su modo de vida por otro que, aunque no es perfecto, es ostensiblemente mejor que las condiciones materiales a las que se encuentra habituado. Lo interesante de este relato es la situación ambivalente en que se encuentra Martín, ya que, a pesar de poder habitar la casa de Bruno y usar todas las cosas de su familia sin restricciones, este se encuentra de antemano despojado de este mundo signado por el sintagma con que se titula el cuento.

Puesto que es consciente del carácter transitorio de este trabajo, Martín procura abandonar todo comportamiento del cual pueda derivar algún tipo de adherencia: por ejemplo, este se resiste a crear una rutina y se impone “por regla no repetir los cafés donde se detiene ni los almacenes donde compra cigarros, para no construir ninguna familiaridad [, ya que] tiene la idea vaga de que va a extrañar esa vida” (177). Y, sin embargo, Martín urde el simulacro de una vida alternativa, imaginando que la vida familiar de Bruno le pertenece, apoyándose en la materialidad de su casa, en las fotografías, los muebles y las ropas de sus habitantes originales, que, a la manera de la utilería de una obra teatral, le permiten suplementar la ficción que se ha creado para sí mismo. Esta acción adquiere en el relato el sentido de una *profanación*, término empleado por el propio narrador, y que responde a la naturaleza de las acciones que este lleva a cabo: Martín no solo inspecciona cada habitación de la casa y usa la ropa, los muebles, el computador y el auto de la familia, sino que, además, acude a oler las sábanas y las almohadas del matrimonio, en busca del aroma de Consuelo, la esposa de Bruno, a quien desea sexualmente en secreto.

Sin embargo, a diferencia de las cosas materiales, que permanecen dóciles a su escrutinio y al uso que les da, la mascota familiar, el gato Misisipi, desaparece de la casa. Este animal doméstico cataliza un conjunto de acontecimientos que acabarán por romper los resguardos que el personaje se impone para no creer en sus propias mentiras. En el caso de este cuento, la desaparición de Misisipi allana las condiciones para que Martín conozca a Paz, una madre soltera que, tal como él, ha perdido a su mascota, y con la cual urde una relación afectiva y sexual. No obstante, en lugar de contarle la verdad sobre el trabajo temporal que se encuentra desempeñando, Martín le cuenta a Paz los detalles de la vida que se había inventado para sí mismo. Plegado al deseo del mundo que le pertenece a su primo, Martín inventa una mentira que le permite dar comienzo a un romance con Paz, y, de este

modo, tener acceso al simulacro de una vida de familia, creando un doble especular de la familia de Bruno, que replica el cuadrángulo padre-madre-hijo-mascota.

Pese al carácter obsolescente del vínculo que se encuentra labrando con Paz, Martín “consigue olvidarse de quien es. Olvida que finge, que miente, que es culpable” (186). Como si se propusiera albergar para siempre este afecto que le permite distanciarse de sí mismo, o bien, sublevarse en contra de las limitaciones inherentes a ser quien es, en lugar de decir la verdad a Paz, en lugar de ordenar la casa y reparar los daños que ha provocado antes de que llegue la familia de su primo, Martín desaparece sin dar una explicación a nadie. La narración concluye con esta acción que responde al fenómeno denominado *ghosting*, y que, irónicamente, contraviene lo afirmado por Consuelo al principio del relato, quien, con el fin de tranquilizar a su hija, señala explícitamente que “en la casa no hay fantasmas, la compramos por eso, porque nos aseguraron que no había fantasmas” (174). Esta referencia, que apela al carácter fantasmal de Martín, evidencia que este texto explora las consecuencias de la introducción de la carencia en el deseo: Martín desea secretamente la red de agenciamientos que designa el sintagma *vida de familia*, pero, como plantea Deleuze, el deseo ligado a una carencia produce fantasmas que, en este caso, pueden adquirir una consistencia material y tangible, como si Martín tuviera al alcance de su mano el doble de sí mismo, el Martín esposo y padre, con el cual intenta coincidir infructuosamente.

En suma, estos últimos relatos presentan a personajes masculinos portadores de lo que Sloterdijk (2015) llama un *afecto antigenealógico*, el cual, convenciéndolos de la relevancia de su propia mismidad frente a la finitud de la vida, los incapacita para labrar relaciones afectivas genuinas y ejercer las labores propias de la paternidad y de la vida familiar, como es la crianza de los hijos. Los casos de Daniel y Martín son particularmente elocuentes: mientras el primero claudica de su vida familiar arguyendo “una necesidad de silencio” (72); el segundo agencia objetos, signos y cuerpos para crear el simulacro de una familia, en condiciones de que podría retomar su relación con Elba y Cami, su esposa e hija verdaderas, cuya marginalidad en el cuento no deja lugar a dudas acerca de su negligencia como esposo y padre. Asimismo, en esta línea, los cuentos alteran, distorsionan o atenúan los alcances de la función paterna y divina que Derrida (2008) llama *el poder de nombrar*. Ambos personajes se muestran reacios o dubitativos frente a la tarea de adjudicar un nombre, tanto a sus mascotas, en el caso de Daniel, cuyo relato termina mostrándose incapaz de

nombrar la cría de Pedra que ha conservado; como a sus hijos, en el caso Martín, quien afirma que no le gustan los nombres simbólicos, por lo que se promete que, en caso de tener otro hijo, “va a inventar un nombre que no signifique nada” (187).

También reconocemos este problema en *Camilo*, donde la acción paterna de nombrar a un hijo con el nombre propio no es garantía de establecer un vínculo filial y, más bien, este se presenta como el vestigio de una pertenencia genealógica que no pudo desarrollarse; y, en *Hacer memoria*, donde el escritor sustituye el nombre original de la protagonista, Yasna, por otro, Joana, como si al transponer en la ficción narrativa su verdadero nombre, es decir, el nombre adjudicado por su padre biológico, esta fuera capaz de la subversión parricida. La suspicacia que demuestran estos personajes al acto de nombrar, la degradación del derecho divino y paternal de ejercer esta función trascendental del lenguaje, parece responder a que estos personajes se dejan tentar por la posibilidad de no ser, de no ser padres, de no ser copartícipes del proceso de la antropogénesis, o bien de la creación de una familia, inclinándose por claudicar de su derecho a ejercer la voluntad de repetirse a sí mismos en sus hijos, para que nada los ate a los deberes de la pertenencia y deshaga en ellos la certeza de la finitud, heridos desde siempre por haber recibido de sus padres un nombre que no han escogido, pero, al fin y al cabo, amantes solipsistas de la muerte que adivinan tras sus propios nombres; porque “aquel que recibe un nombre se siente mortal o moribundo precisamente porque el nombre querría salvarlo, llamarlo y asegurar su supervivencia. Oírse nombrar, recibir un nombre por vez primera es quizá saberse mortal e incluso sentirse morir” (Derrida, 2008: 36).

Por su parte, los textos comentados en la primera sección de este capítulo se sitúan, para recurrir a las palabras de Sloterdijk (2013), en la encrucijada entre operarse a sí mismos, tomándose como objetos de una automodificación, o bien, dejarse operar, exponiéndose al influjo ejercido por las operaciones de otros en una *encorvadura autooperativa*. En efecto, estos textos se encuentran imbuidos por la voluntad de sus narradores de intervenir en el contenido de su memoria, pero sabiéndose determinados por los principios y prácticas pedagógicas a las que fueron sometidos por sus padres y profesores. Buena parte de los textos comentados apelan de modo persistente a un conjunto de padecimiento derivados de haberse sometido, voluntariamente, a estrictos regímenes de entrenamiento que buscan optimizar ciertas habilidades cognitivas por el propio interés de los mismos. El mejor ejemplo de este

enfoque es *Facsímil*, cuyo carácter lúdico e interactivo busca revertir los efectos de sujeción y de servidumbre que produce esta evaluación y el sistema educativo; en el sentido de que, por un lado, neutraliza la capacidad operativa de esta evaluación para definir el destino y las aptitudes de los estudiantes y, por otro, reescribe las trampas representativas de la cultura neoliberal, proponiendo un conjunto de ejercicios y relatos que discuten sus fundamentos. En esta encorvadura reside la explicación de la ambivalencia característica de estos textos, cuyos narradores y personajes rechazan con vehemencia la lógica del rendimiento que permea el sistema educativo, así como el carácter conservador de la sociedad chilena, y, sin embargo, simultáneamente, hablando contra sí mismo y sus orígenes se descubren permeados por estas lógicas, atravesados por el doloroso aguijón de la impostura.

7.4.2. DESPLEGAR EL TACTO, CULTIVAR LA MEMORIA

Todo el mundo sabe que los padres se *plantan* en los cuerpos de los hijos
y luego hay que sacarlos por la fuerza.
Costamagna, Alejandra, *El sistema del tacto*.

El sistema del tacto (2018) de Alejandra Costamagna es una novela autoficcional y multimodal que se estructura del mismo modo que *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra, a saber, integrando dos relatos o niveles narrativos, dispuestos paralelamente y de modo fragmentado: un primer relato marco, situado temporalmente en el presente, en el que la profesora chilena Ania Coletti viaja, en nombre de su padre, hasta Campana, Argentina, para ayudar en el funeral de su primo, Agustín, y gestionar el patrimonio familiar ya sin propietario; y, un segundo relato enmarcado, narrado desde la perspectiva de Agustín, y que recupera diversas imágenes del pasado relacionadas, especialmente, con los viajes que la pequeña Ania y su padre realizaban cada verano desde Chile, para visitar a su familia de origen italiano radicada en Campana, Argentina. Estos dos relatos, el del presente y el del pasado, debido a su disposición paralela y a que comparten ciertos elementos comunes en sus respectivas tramas, producen un efecto especular: mientras en el relato marco, enunciado desde la perspectiva de Ania, prevalece el motivo del retorno al origen, en el relato enmarcado, enunciado desde la perspectiva de Agustín, predomina el motivo del anhelo de la huida. Asimismo, estos relatos se intercalan con diversos materiales de un archivo familiar

que integra no solo diversas tipologías textuales y géneros discursivos, extractos de panfletos, novelas y enciclopedias, cartas y ensayos de dactilografía, entre otros, sino que además imágenes y tipografías que desempeñan diversas funciones comunicativas y estéticas.

La muerte de Agustín es el acontecimiento catalizador del trabajo sobre la memoria familiar que realiza la narradora, y que se encuentra marcada por diversos desplazamientos geográficos forzosos (de Italia a Argentina, de Argentina a Chile) y fronteras simbólicas infranqueables (el sentido de pertenencia a la patria y a la familia), que enraízan las subjetividades a antiguas heridas que la memoria sensible no cesa de activar involuntariamente. Si bien el argumento de esta novela gira en torno al motivo homérico y platónico del retorno a los orígenes, lejos de hacer de la memoria una expresión de la fidelidad a este anhelo, la narradora, argumenta a favor de la necesaria desvinculación a los mismos. De este modo, la novela nos invita a pensar la subjetividad fuera del tratamiento pastoral y las filosofías de la trascendencia, presentándonos, por un lado, una memoria que no cesa de confundirse con el cuerpo, en el sentido de que esta tiende a funcionar con independencia de la conciencia del sujeto soberano y unificado; así como un conjunto de imágenes extraídas del reino animal y vegetal, que le permiten discutir los procesos de subjetivación individuales y colectivos.

Ya al principio de la novela, la narradora explicita su voluntad de sustraerse a participar en una modalidad específica de relación con los otros, a la cual hemos prestado una especial atención a lo largo de este trabajo, a saber, el arte de la repetición. Ania no solo rechaza la posibilidad de labrar relaciones de descendencia y filiación, sino que también se rehúsa a ser un instrumento del arte político de la transmisión de los condicionamientos simbólicos y los patrones culturales a las nuevas generaciones.

La primera vez que la inspectora de la escuela la llamó a su oficina y la sermoneó durante varios minutos acerca de la disciplina, de la necesidad de formar seres rectos (*esa palabra usó, 'rectos', y Ania imaginó un ejército de niños marchando con las espaldas muy erguidas, rectos de cuerpo y de espíritu, rectos de habla, tiesos e inquebrantables como un paredón*). Que fuera más estricta, le exigió la inspectora. Que controlara las escrituras de los estudiantes, que no permitiera barbaridades como las del último diario mural, que llevaba crónicas con erratas (18; énfasis añadido).

Esta cita corresponde a un recuerdo que brota involuntariamente y que subraya la violencia intrínseca que conlleva el proceso formativo al que están sujetos los niños. Aquí la narradora impugna la exigencia que recae sobre los profesores de ejercer un juicio sobre las producciones lingüísticas de los niños, que defina los modos posibles y adecuados de utilizar

el lenguaje, porque este juicio que son forzados a aplicar, conlleva la pérdida o neutralización de la creatividad. A diferencia de la inspectora escolar, Ania sostiene que los errores ortográficos de los niños son fabulosas invenciones lingüísticas que expresan la creatividad infantil que el proceso de subjetivación requiere neutralizar: “En el escrito del niño que puso los pelos de punta a la inspectora, un animal baldraba y Ania pensó en la extraña sugerencia de ese sonido: un balido o un ladrido que taladran el aire. A ella, a decir verdad, le parecían fabulosas las invenciones lingüísticas de los alumnos” (18).

A través de estos planteamientos, que sirven como un preámbulo al resto de la trama narrativa, la cual parece discurrir con independencia a los mismos, la narradora nos introduce en el problema del tratamiento pastoral de las subjetividades. Siguiendo a Haudricourt (2019), hemos llamado *tratamiento pastoral* a un modo de gobierno de la vida, ampliamente difundido en occidente, que piensa la formación de las subjetividades en función del ideograma del *pastor de hombres*, según el cual esta requiere de la intervención de un padre, maestro, amo o líder, que ejerza una acción directa y positiva sobre los individuos y la relación que estos sostienen consigo mismos y los otros. De este modo de pensar la formación de la subjetividad, se desprende el sometimiento absoluto de los niños a la voluntad de los adultos, en virtud del juicio que considera que, siempre y sin excepción, estos últimos saben mejor que los primeros lo que es adecuado o no para su formación. Este concepto, *tratamiento pastoral*, es idóneo ya que, como da cuenta la narradora, la escuela extrae de la línea que separa y jerarquiza la relación entre humanos y animales, la retórica necesaria para fundamentar la actividad pedagógica: “Que no debía poner tantas notas 7, porque los alumnos después se *cebaban*. La inspectora, tan vigilante del lenguaje, había usado la palabra ‘cebar’. *Como si los estudiantes fueran cerdos que hubiera que alimentar con porciones controladas*” (112; énfasis añadido).

Desde la perspectiva del tratamiento pastoral, la subjetividad es una sustancia que se labra en el pliegue que articula la relación del individuo consigo mismo y de este con el maestro. Así, extrayendo del lenguaje geométrico las metáforas necesarias para expresar sus fundamentos, la escuela se plantea la meta pedagógica de la rectitud, la necesidad de enderezar lo torcido, de sujetar lo suelto, de labrar una firmeza respecto de sí en el cuerpo intemperante de los niños. A contrapelo de tal objetivo, la narradora afirma que “no se le pasaba por la cabeza corregirlos ni coserles la boca: *volver rectas esas lenguas sueltas, tan*

vivas, aún sin la espuma de la adultez” (19; énfasis añadido). La narradora contrapone a las bases conceptuales de la práctica pedagógica, la necesidad de recuperar la dimensión musical y creativa del lenguaje y del error, abriendo la pregunta por la función que desempeña el lenguaje en el proceso de subjetivación, así como por la posibilidad de labrar otro tipo de relación entre adultos y niños, entre profesores y estudiantes. Junto con poner en entredicho la retórica de la práctica pedagógica y la concepción normativa del lenguaje, esta nos comunica su propia concepción de este último: para la narradora “*las palabras tenían pliegues y estaban siempre en la frontera entre la carne y el mundo*” (18; énfasis añadido).

En esta última cita se plantea que el lenguaje y el cuerpo no se encuentran en una relación de correspondencia sustancial, porque el lenguaje, que pliega y repliega el mundo en un conjunto de articulaciones o clivajes que lo ordenan volviéndolo asimilable, es como una bisagra que media las relaciones entre los cuerpos y de estos con el mundo. A esto último se refiere la narradora cuando, más avanzada la novela, sostiene que “las palabras son pertrechos” (160), es decir, que estas no son un fin en sí mismas, sino que medios, instrumentos o herramientas capaces de expresar los diversos grados de potencias de las sustancias en constante devenir. En correspondencia con este enfoque antiesencialista, la narradora atiende a la sonoridad del lenguaje en virtud de su capacidad de designar elementos y fenómenos para los cuales no existen palabras, aun cuando estos usos contravienen la norma. La narradora destaca la posición liminar e instrumental del lenguaje, porque se apronta a enfrentar, precisamente, el uso o propiedad trascendental del lenguaje, que se ciñe a los cuerpos de un modo tan fundamental que los determina y constituye. Desde estas disquisiciones generales acerca del lenguaje y la práctica pedagógica, la narración se desliza hasta el caso específico de su familia, sin explicitar la relación entre un problema y otro.

Apenas arriba a Campana, Ania describe el estado calamitoso en el que se encuentra su primo internado en un hospital: Agustín era “una figura esquelética y a la vez hinchada, con la piel semejante a una bolsa de agua, los pómulos marcados como un dibujo mal hecho (...). *Lo que ve no es exactamente una persona: una mudanza, una evaporación*” (40-41; énfasis añadido). A la luz de lo planteado hasta este punto, resalta el modo en que es descrito el cuerpo de Agustín, ya que este, muy lejos de aquella firmeza respecto de sí a la que aspira la disciplina escolar, parece encontrarse en un proceso vertiginoso de desaparición o disipación que, borrando sus rasgos físicos distintivos, deja al descubierto la naturaleza

líquida del cuerpo. La muerte de Agustín evoca un “área resbaladiza en la ruta de sus recuerdos” (70), catalizando un trabajo con la memoria familiar, que emplea como soporte y referente los múltiples materiales hallados en la casa de la calle 9 de julio, donde este vivía con sus padres. Estos materiales, que construyen múltiples concatenaciones con la trama narrativa, según Johansson (2019) y Amaro (2020), cumplen la función de ser agentes o *huellas mnémicas* que median o activan la memoria, provocando que las imágenes del pasado y del presente se superpongan en la escritura.

A contrapelo del estado depresivo que imprime la falta de sentido sobre las cosas, la narradora de esta novela codifica y organiza aquel conjunto disperso y caótico de materiales de archivo, para extraer de ellos las voces y las presencias de sus familiares muertos, en un ejercicio que la narradora describe como una confrontación del “recuerdo con la ruina” (121). En un intento por hacer causa común con aquel primo, que es un desconocido para ella, la narradora recrea su pensamiento y voz, recurriendo a este conjunto de objetos, materialidades, espacios y escrituras que, según destaca Johansson (2019), perviven en un estado de obsolescencia o degradación. A partir de este ejercicio, y a través de la propia voz de Agustín, descubrimos que el estado calamitoso de su cuerpo es la expresión somática del emparedamiento de sus potencias vitales. El relato enmarcado discurre fundamentalmente en torno al desasosiego de Agustín, quien, por decisión de sus padres, queda enclaustrado en la casa familiar, impedido de transformar su destino, incapaz construir una vida independiente. Como los niños que recrean el Combate Naval de Iquique en *Space Invaders*, Agustín se debate a lo largo de la narración enmarcada entre la fidelidad absoluta y la traición imperdonable, entre mantenerse al lado de sus padres para siempre, o bien, fugarse con su primo y su hija, la *chilenita*, y cruzar la frontera hasta Chile para labrarse una nueva vida.

La centralidad de Nélide, la madre de Agustín, en este relato, cuya imagen burlona ocupa la portada de la novela, radica en el modo en que su propia trayectoria vital determina la de su descendencia, quienes, como ha destacado Amaro (2020), parecen seguir sus pasos: “Agustín intenta ser dactilógrafo, como su madre; Ania emprende un viaje de retorno a la infancia perdida, como cuando Nélide regresa a Italia de visita por unos meses” (2020: 70). En una situación imaginada por la narradora, Agustín ensaya la redacción de una carta de despedida para su madre, escrita en la misma máquina de escribir que ha heredado de ella, en la que, en un intento por explicar su vida, pero también su muerte, se describe a sí mismo

como una figura de porcelana que, siendo protegida de todas las fuerzas exteriores, se rompe por su propia cuenta: “Podría escribir una carta de despedida a su madre; tomar la máquina que ella misma le regaló para decirle que basta, Nélide, que se rompió el cristal, que ya no soy más la figurita de porcelana. *Hijos, maleza, relámpago*. Que yo mismo estoy roto, Nélide, pero que ninguna fuerza exterior me dio alcance. Que me rompí solo y ahora los dejo” (36). Con esta metáfora, la figura de porcelana íntima y familiar, la narración pone de relieve que la muerte de Agustín está relacionada con el peso de sus vínculos genealógicos: Agustín muere bajo la forma del plegamiento mortificante al que es conminado por su familia y, en especial, por su madre, agrietándose, y de forma definitiva, no por efecto de una fuerza exógena que le haya dado alcance, sino que por acción de sus propias fuerzas constitutivas que, plegadas sobre sí mismas, manteniéndolo en ese modo contenido de vivir, acabaron por romperlo desde adentro hacia fuera.

En este sentido, la narradora explica la enfermedad y la muerte de Agustín, como una respuesta a los afectos negativos que le transmitió su familia, la cual hizo de su existencia un signo ambivalente, situado entre la voluntad de aquella pareja de jóvenes migrantes, Nélide y Aroldo, de construir una nueva vida en América, y el enraizamiento de los mismos a la frustración de verse envueltos en unas circunstanciales vitales deplorables que no han escogido. En efecto, Aroldo le sindicó a Agustín la responsabilidad de la locura de su madre (“¿Qué carajo había hecho a Nélide desde que había nacido?” [50]), haciendo que este asimile una culpa más ponzoñosa que la culpabilidad cristiana, ya que mientras esta última responde a un narcisismo negativo que propende hacia la redención, los afectos tristes que su familia le transmite hacen que este se vuelque en contra de sí mismo, haciendo de su existencia un apéndice de Nélide, de su memoria y de sus “pensamientos endemoniados y briosos, como tornados asolando la pampa” (152). A la manera de un dique arrasado por la presión del agua, el plegamiento de su subjetividad, la relación que labra consigo mismo bajo el influjo de sus vínculos genealógicos, conlleva a largo plazo la transformación vertiginosa de su cuerpo producto del desencadenamiento de la enfermedad, como si su cuerpo, en cuanto correlato de su alma, efectuara la misma negación de sí que esta última se ve conminada a efectuar.

Agustín vivió deseando ser alcanzado por una fuerza que lo movilizara y arrancara fuera de las relaciones de parentesco que lo constituyeron, única y exclusivamente, como “el hijo de Nélide y Aroldo” (36). Este anhelo se deja entrever en el relato enmarcado a través de

múltiples imágenes, algunas de ellas provenientes de las novelas de terror que su amigo Gariglio le conseguía y que este, a su vez, prestaba a la pequeña Ania para alejarla de la influencia de su madre. *Los niños diabólicos*, *La herencia maldita* y *Pánico en el paraíso*, son algunos de los títulos de estas novelas, cuyas tramas narrativas, contenidas entre los materiales de archivo, discurren en torno a circunstancias apocalípticas, o bien, acerca de la entrega a la inmolación o el suicidio: hermanos pirómanos que pierden sus figuras humanas bajo las llamas que ellos mismos han encendido, una mujer que espera su muerte tendida sobre el pavimento de una ciudad arrasada por una epidemia de insomnio, una pareja de luna de miel que se descubre rodeada de espectros y realizando un tránsito hacia el más allá, son los tres argumentos que registra el archivo, y que, en su conjunto, develan la contigüidad de esta novela con la tradición gótica. Para la narradora, estas novelas, que hacen de la muerte y el fin del mundo un objeto de contemplación estética, parecen albergar el deseo de Agustín de hacer irrumpir en la casa de sus padres el accidente o la catástrofe que remueva sus potencias. Así, en el relato enmarcado, Agustín se imagina en compañía de la chilena, convertidos en los niños diabólicos de aquella novela, “sin padres de acá ni de allá (...) quemando la ciudad sin que nadie sepa quién está detrás del fuego” (96).

Este potencial transformador del acontecimiento y la catástrofe asociado a la literatura, imprime su influencia sobre la escritura de Ania, quien afirma, con relación al trabajo de memoria que efectúa, que “se está dejando llevar por el espíritu de las novelistas de terror” (123), lo cual solo puede significar que esta valora positivamente la capacidad de la literatura de interceder en el estado y la repartición convenida de las cosas. La narradora descubre en los materiales del archivo familiar la extraordinaria confianza que Agustín deposita en el lenguaje y su capacidad de transformar sus condiciones vitales, lo cual no se reduce al dominio de la técnica de dactilografía, que habría de proveerle el sustento necesario para iniciar una vida independiente. A través de las prácticas y ensayos de dactilografía que desarrolla, Agustín labra una singular relación con el lenguaje, como si las palabras que repite incansablemente, pudieran sacarlo de la inercia en que habita en compañía de sus padres: según la narradora, la desesperación orilla a Agustín a “teclear sin pauta y sin pausa: por si en la inercia apareciera de pronto lo que anda buscando, *la palabra que lo traiga de vuelta o que lo saque para siempre*” (85; énfasis añadido).

En definitiva, la trayectoria vital de Agustín es la expresión más reciente de una violencia que, como el propio fundamento, forma círculos en el tiempo a través de las cadenas de continuidad genealógicas. Porque “el origen de la desgracia” (51) que aqueja a la familia de Ania, se extiende hasta el desplazamiento forzoso que debió efectuar Nélide, conminada por sus padres a casarse con su primo, Aroldo, y a abandonar su patria, Italia, para radicarse en la provincia argentina. Pero la forma más contemporánea de esta violencia involucra a la propia narradora y a su padre: tal como este último debió abandonar Argentina producto de un ataque que recibe por su militancia política, Ania, cuando era una niña, fue objeto de un ataque xenófobo animado por el conflicto bélico en ciernes entre Chile y Argentina. El clímax del relato enmarcado coincide con el deseo de Agustín de proteger a Ania de esta violencia.

Agustín lo ha escuchado cuando venía de vuelta de clases. A la pendeja [Ania] hay que cagarla a palos (...). A lo mejor los chicos bromeaban y él se lo está tomando demasiado en serio. Pero debería advertírsele a alguien (...). A sus padres no, de ninguna manera. Lo aislarían aún más, le prohibirían acercarse a los muchachos de la escuela. A lo mejor lo alejarían de la niña, incluso. (...) A Agustín le cuesta distinguir cuando la gente habla en serio y cuando bromea. Pero no son naciones amigas estos días [Chile y Argentina]. *Que deberían llevarla a un rincón y manosearla de pies a cabeza, de orilla a orilla, para que aprenda lo que es meterse con la patria. Él percibe la mayúscula que usan al decir Patria. Que la tierra de los otros no se manosea gratis, qué se cree la pendeja.* Eso escuchó en la puerta de la escuela (83-84; énfasis añadido)

Además de su impotencia, en esta cita se advierte la conciencia de Agustín respecto de los segmentos duros que distribuyen los cuerpos, a saber, la familia y la patria, de los cuales se desprende una distribución jerárquica de las potencias y los derechos de los seres para obrar en tal o cual circunstancia. En este sentido, la narración pone de relieve un punto de contacto entre las trayectorias vitales de Juan, Agustín y Ania, por un lado, y de Nélide y Aroldo, por otro: todos experimentaron, de modo directo e indirecto, una forma de violencia que es tributaria del modo en que se concibe la identidad individual y colectiva. Consciente de la circularidad de la violencia que ejercen los padres sobre los hijos, pero también la nación sobre los extranjeros, es que Agustín desea proteger a Ania para que no se repita la historia (157).

Para la narradora, el vínculo genealógico parece estar definido por un trato ambivalente que se debate entre la intercesión y la negligencia, entre la salvación y la condena. Ania se resiste a abandonar a su padre, quien se ha labrado una nueva vida en la que no hay un lugar para ella, tal como Agustín sigue los pasos de Nélide y esta se muestra indiferente al destino del hijo: “¿Se da cuenta la madre de que el hijo se pone en sus manos,

en sus dedos, para continuar el oficio que ella abandonó [la dactilografía], para seguir tal vez su genealogía defectuosa?” (113). Del mismo modo, los padres de Nérida tampoco fueron conscientes de las consecuencias que a largo plazo tendrían las decisiones que tomaron por su hija: “Haberla mandado a la fuerza a estas tierras cuando apenas pasaba los veinte años, haberla obligado prácticamente a casarse con Aroldo, su primo en segundo grado, el único soltero de su familia. *Haber querido salvarla y, en cambio, haberla condenado*” (51; énfasis añadido). Este concepto, salvación, es empleado por Ania al principio de la novela, cuando rechaza la posibilidad de reproducirse argumentando que no aspira a salvar a nadie, como si la salvación, la reproducción y la crianza fueran nociones equivalentes: Ania “no quiere reproducirse en nadie, salvar a nadie. A lo más rescatar una mariposa herida de un parabrisas” (41).

En estas citas, el concepto de la salvación tiende a coincidir con su opuesto complementario, la condena. Estas dos nociones apelan a la acción directa y positiva que se ejerce sobre la subjetividad en el tratamiento pastoral, y que, en este caso, opera a través de las cadenas de continuidad genealógicas que van de padres a hijos. El tratamiento pastoral de la subjetividad, según consigna Foucault, tiene por misión principal “cuidar de la salvación de todos ocupándose de cada uno en particular, de cada cordero del rebaño, de cada individuo, no solamente para apremiarle a actuar de tal o cual manera, sino también para conocerle, descubrirle, para hacer emerger su subjetividad y estructurar la relación consigo mismo y con su conciencia” (1999: 125). En virtud de su experiencia familiar, la narradora impugna esta labor salvífica que recae sobre los adultos, profesores y padres, quienes, sobre la base de su autoridad, toman a cargo la relación que establecen consigo mismos los niños, estudiantes e hijos, en una operación que recrea, en este vínculo jerarquizado, la estructura ontológica de la subjetividad. La narradora parece sostener la tesis de que toda forma de tratamiento pastoral, especialmente, aquel que se labra en las relaciones de descendencia y filiación, conlleva, de modo solapado, el ejercicio de la violencia, en función de lo cual afirma que considera “mucho más llevadero [relacionarse con] un animal o una planta que un ser humano” (19).

El tratamiento pastoral concibe el espacio psíquico como un campo de entrenamientos, donde el contenido de la conciencia es objeto de una acción directa y positiva, que es aquello que Foucault llama, con relación al sujeto gnoseológico,

hermenéutica de sí. A contrapelo de esta perspectiva, la narradora efectúa una acción indirecta y negativa sobre su memoria, que consiste en una entrega pasiva a aquella superposición de imágenes del presente y el pasado que activa espontáneamente la memoria en contacto con los materiales del archivo. Si bien, como plantean Amaro (2020) y Johansson (2019), el archivo es un disparador de la memoria, de esto no se ha de deducir que la relación entre Ania y estas materialidades, se enmarque en la relación epistemológica entre el sujeto y el objeto de conocimiento, sino que, por el contrario, por un diferimiento de la conciencia y de la identidad. La narradora afirma que extrae las presencias y las voces de Agustín y Nélide de la caja de recuerdos y de sus objetos personales, los cuales, a través de la escritura, comparecen en el lugar de los muertos: “Ania piensa en ese momento que la caja ha estado esperándola desde la muerte misma de Nélide, y que ha decidido *comparecer* frente a ella ahora que partió también Agustín” (108; énfasis añadido).

Este verbo, *comparecer*, es idóneo para describir las condiciones en las que se da la enunciación narrativa, debido a su afinidad etimológica con otro verbo, *aparecer*. La narradora cruza “al otro lado, al espacio de Nélide y Agustín” (150), que es también “el reino de los bichos y los espectros” (152) y de una “vegetación salvaje” (56), donde es asaltada por una vorágine de “imágenes involuntarias” (88) que *aparecen* ante ella, activadas por la memoria, incluyendo la presencia fantasmagórica de Nélide. Si bien, al ingresar en este espacio, a ella le parece que entra en un diálogo con todas sus edades, esta conversación que desarrolla consigo misma no ha de entenderse como una objetivación del contenido de su memoria, ya que esta, más bien, es asaltada por un conjunto *perceptos* y *afectos* que adoptan la forma de imágenes involuntarias, que suscitan una experiencia de extrañamiento y desemejanza: lejos de la subjetividad consumada, idéntica sí misma, la narradora tiene la certeza de que “hay algo que se mueve sin su voluntad ahí adentro, en su cráneo, y que no alcanza a captar” (119). Las circunstancias en que se enuncia el relato marco, hablan de la voluntad de hacer de la escritura un espacio donde todas las distinciones o clivajes se suspenden, en virtud de la entrega pasiva a aquellas imágenes que su memoria activa espontáneamente.

Confirmamos esta impresión en el estado de somnolencia en que vive Ania, dependiente de sus fármacos, pero también en el sueño “espeso, viscoso” (114) que la embarga en la casa y que le hace perder las referencias temporales y espaciales. Pero también

en la intensa despersonalización que experimenta una vez se ha entregado a las imágenes que su memoria activa espontáneamente: “De un minuto a otro se desconoce completamente. Es como si fuera una doble de sí misma (...). Puede escuchar su respiración, pensar sus pensamientos, observarse desde afuera. Desde otra galaxia. Su conciencia figura a kilómetros de su materia corporal, por así decirlo” (101). El estado de somnolencia y la sensación de “estar a punto de desintegrarse” (idem), de que “sus pensamientos no son enteramente suyos, que esa historia de terror que está brotando de improviso no es suya” (42), nos hablan de la afinidad entre la caída del yo y el trabajo de memoria, porque este último, en lugar de labrar una sustancia, está movilizado por la voluntad de hacer de la literatura un lugar para la redención de los muertos. Esta experiencia, donde la narradora da cuenta de una inversión de su estatus epistemológico de sujeto, como si en lugar de ser ella quien objetiva el archivo familiar, fuera este último quien la toma ella como un objeto o vehículo de sus designios, la podemos explicar combinando las dos objetivaciones del mal descritas por Felix Duque (2020), a saber, la *posesión fantasmal*.

Por un lado, la presencia fantasmagórica de Nélide es la exteriorización de un recuerdo, es decir, de algo interior, como si la conciencia mostrase “fuera de sí su ser en sí” (2020: 130) bajo la forma de una existencia aparente, desprovista de sustancia, mero reflejo de la existencia real. Por otro lado, la narradora manifiesta el deseo de dejarse poseer por Nélide, “para prestar sentido a una vida de lo contrario inane y estéril (...) quedando en cambio el sujeto[, en este caso, Ania,] vaciado de su propia sustancia para ser llenado por una Voluntad ajena” (Duque, 2020: 131). La posesión fantasmal, que invierte el estatus epistemológico del sujeto de conocimiento, allana las condiciones necesarias para el desarrollo de un trabajo de la memoria que opera de un modo indirecto y negativo sobre esta última. Para describir este trabajo, la narradora recurre a un conjunto de metáforas animales y vegetales. Pese a que estas referencias aparentan ser laterales o complementarias a la trama narrativa, creo que desempeñan una importante función en la novela, en cuanto que el reino animal y vegetal y sus cualidades comunes con los seres humanos, proveen a la narradora de imágenes alternativas a las del tratamiento pastoral para pensar el trabajo de la memoria y el proceso de subjetivación.

En primer lugar, esta emplea como referente los nidos que fabrican los tilonorrincos y las mariposas para explicar el deseo que la embarga de habitar transitoriamente los

aposentos abandonados de sus familiares. En lugar de plantearlo en los términos de una investigación o de una indagatoria biográfica respecto de sus orígenes genealógicos, la narradora plantea que desea quedarse en aquella casa para arraigarse en ella como un tilonorrinco o una mariposa construirían allí su nido, esto es, como una *obra de arte*:

Respirar, eso necesita. Descansar, poner la mente en blanco. Aunque a lo mejor la palabra no es un respiro o un descanso, sino un arraigo. (...) *Si las circunstancias se dan, incluso, podría hacerse un nido de tilonorrinco, producido como una obra de arte, y habitarlo hasta que llegue la primavera.* Desplegar sus plumas y ensayar algún vuelo en esta latitud adoptada. Es cierto que, a juzgar por lo que dice la enciclopedia, esos pájaros se esmeran con el nido casi exclusivamente para conquistar a la pájara. Pero no tienes que leer todo al pie de la letra, Ani, se recrimina. (...) *Puedes hacer un nido de mariposa y ya* (90-91; énfasis añadido).

En esta cita, la narradora recupera una sección de la *Gran Enciclopedia del Mundo*, que tiene su padre en su casa, dedicada al tilonorrinco, donde se explica la morfología y conducta de esta ave, así como su característica más distintiva: construir nidos que son “instalaciones de arte más que madrigueras” (27). El tilonorrinco, este pájaro que construye con esmero un lugar para habitar, es el referente que emplea la narradora para describir el trabajo de la memoria. Más relevante que esta especie en particular, como nos revela la traslación del referente metafórico en esta cita, del tilonorrinco a la mariposa, es la contigüidad que habría entre la concepción del trabajo de la memoria que concibe la narradora y la forma de arraigo, transitorio e inestable, que desarrollan estos animales. Esta reflexión metatextual concibe la voluntad de trabajar la memoria en función del modo en que estos animales habitan sus respectivos hábitats, a saber, haciendo de sus nidos una obra de arte, es decir, una expresión de la tendencia, coextensiva a todos los seres, a perseverar en su propio ser, *conatus*. Dicho de otra manera, la forma de arraigo a la que aspira, no está basado en la virtud moral de los hijos tributarios de una genealogía, o de los ciudadanos de una nación, sino que en el arte de vivir que responde, más bien, a una preocupación ética y estética de sí por sí mismo.

Esta metáfora es relevante, ya que devela que esta novela cabalga sobre una discusión de larga data, relativa al modo en que ha sido conceptualizada por la tradición del pensamiento occidental la relación de los individuos consigo mismos. En efecto, la novela parece apelar a la discusión, desarrollada en nuestro marco teórico, entre el *gnoti seauton o conócete a ti mismo*, que es una forma de ascesis y un imperativo moral orientado a conminar a los individuos a objetivar el contenido de la conciencia en función de unos fundamentos y en miras a la obtención de una forma sustancial; y la *tekhne tou biou o arte de vivir*, que es

una forma de ética que se sustenta únicamente en la voluntad de los seres de ocuparse de sí mismos, de preocuparse de sus existencias, en miras a desplegar al máximo sus potencias vitales. En consonancia con el objetivo de problematizar el tratamiento pastoral de la subjetividad, la narradora desarrolla este ejercicio de memoria a contrapelo de los ejercicios espirituales que la tradición occidental, a través del cristianismo, difundió bajo la máxima delfica *conócete a ti mismo*, ya que esta subordina la objetivación de la memoria y el archivo familiar, a una preocupación vitalista, ética y estética, por su propia existencia.

Estas figuras animales, las mariposas y los tilonorrincos, sirven a la narradora como metáforas que ponen de relieve la voluntad, coextensiva a todos los seres, de perseverar en su ser, pero también estas formas de vida remiten sinécdoquicamente a las existencias menores, es decir, de todos los seres frágiles, invisibles e inaudibles, cuyas muertes no revisten un problema para la comunidad humana. Así, cuando intenta contactarse con su padre por mail, la narradora se refiere a un artículo donde se expone la resiliencia de ciertas aves que cambian sus cantos para hacerse oír en medio del bullicio de las ciudades:

Algunas aves urbanas, como el chochín, están desarrollando canciones más complejas para evitar que el ruido de la ciudad tape su canto natural, dice la nota. Que el trino del pájaro, con el que cortejan y alertan, se ha vuelto más grave y más largo para hacerse oír. *Que han aprendido a hacerse otros*, piensa Ania. Que eso debería hacer cuando regrese: cambiar la voz, bajar un tono, volver más complejo su canto (144; énfasis añadido)

A través de este artículo sobre las aves urbanas, la narradora nos habla de la mutabilidad y los agenciamientos incesantes que construyen los seres para perseverar en su ser en unas condiciones de adversidad. Esta capacidad de los animales de *ser otros*, de transformarse y mutar para adaptarse a las condiciones del medio, la reconoce en la diáspora italiana de la cual ella descende: estos últimos “desembarcaban con la ilusión de hacer dinero rápido, pero al rato la fortuna se convertía en sobrevivencia y la América se volvía territorio hostil. No existían los océanos de hierba ni los campos de fertilidad infinita ni las tierras que les habían prometido. *Rápidamente debían aprender a ser otros*” (89; énfasis añadido).

En la línea de estas imágenes, al principio de la novela, la narradora recuerda la silenciosa masacre de insectos que provocaban los autos en las carreteras. En los viajes a Campana que realizaba con su padre, Ania se disponía en cada parada a salvar a los insectos atrapados en las rejillas delanteras de los autos y, especialmente, a las mariposas que “le parecía que eran pájaros en miniatura, pájaros sin canto ni plumas” (31). Poniendo un pañuelo en el suelo, Ania creaba un hospital improvisado para socorrer aquellas silenciosas y

delicadas criaturas, sin importar que solo pocas sobrevivieran. Un par de capítulos después, cuando Ania, ya adulta, ingresa a ver el cuerpo desfalleciente de Agustín, la narración coordina las imágenes de aquel rescate improvisado de insectos, con las imágenes televisadas de los migrantes ahogados en el Mediterráneo: “Le parece distinguir en la pantalla dos o tres cuerpos en la orilla del mar. Los últimos naufragos del mal mediterráneo, supone” (40). La narradora pone en paralelo estas imágenes, no porque intente sostener una equivalencia entre ellas, sino que para interrogarnos por las condiciones que hacen perceptible, posible y aceptable, la muerte de las existencias menores. Porque al igual que aquellos insectos, cuyas muertes resultaban imperceptibles para los conductores, los migrantes que atraviesan el Mediterráneo en pateras, han sido relegados a un modo de existencia desprovista de legitimidad y porvenir.

La narradora alberga un conjunto de recuerdos de infancia relativos a la conciencia de la fragilidad de las existencias menores, identificando un estrecho margen entre causar daño y procurar protección o cuidado. Por ejemplo, animada por la curiosidad, mientras trepaba los naranjos de Campana, Ania sacó un huevo de un bulto de paja rompiéndolo en el acto, quedando registrado en su memoria la certeza de haber producido un daño (“La vista se le nubló: con su torpeza había alterado el instinto de la pájara” [27]), ya que su padre le había advertido anteriormente que “los pájaros eran tipos solitarios, que no había que molestarlos” (27). De igual modo, a propósito de aquel hospital improvisado de insectos, el padre “le había enseñado que no debía rasparles las alas [a las mariposas], que por nada del mundo se le fuera a quedar pegado el polvito de las mariposas en los dedos. Que si les sacaba esa capa protectora, ese *polvo cósmico*, decía, les arrebatara la vida” (31-32). Según la narradora, el propio Agustín era un ser delicado, invisible y pequeño, es decir, un integrante de aquel mundo lateral en el que habitan estos animales: “*Él no existe para el resto, se da cuenta de eso. La gente lo mira como un bicho que va al vespertino, una insignificancia, acaso menos que un hombre*” (84; énfasis añadido). Así, mientras la pequeña Ania ve a su padre como un tilonorrinco, con “el pecho en alto, las alas desplegadas” (28), por el contrario, cuando conoce a Agustín, le da la impresión de que este es semejante a un perro asustado con la cola entre las piernas: “Ania lo vería, escucharía sus tartamudeos, pensaría que si ese hombre tuviera cola, se la escondería entre las piernas. Tanta era su timidez” (79).

En este sentido, el trabajo de la memoria que desarrolla Ania, y a través del cual *hace hablar* a Agustín, está en continuidad con esta sensibilidad infantil que se ocupa de las existencias menores. El trabajo de la memoria, como devenir minoritario, se ubica en las antípodas del propósito pastoral de la salvación, el cual comporta una intercesión directa sobre la trayectoria vital de los individuos, en miras a alejarlos de los peligros y guiarlos por el buen camino; semejante al modo en que los padres de Nélide decidieron su destino y, a su vez, al modo en que esta última decidió el destino de Agustín. En el relato enmarcado, Ania imagina a Agustín pidiéndole que lo salve: “A veces le dan ganas de subir a la citroneta del primo y partir con él y la niña hacia el otro lado. (...) *Que la chilanita lo salve*. Que lo saque de ahí, que le abra las puertas, que lo haga cruzar el mar si es necesario, que le diga que esos libros son de mentira, que la vida es otra cosa. Pero la niña es una niña y no puede cambiar la historia” (15; énfasis añadido). Pero la salvación que Ania puede ofrecerle está signada por la infinita fragilidad de las mariposas, como queda en evidencia en esta cita donde Agustín habla consigo mismo: “Conviértete en una de esas mariposas que le gusta salvar a la niña. *Entrégale tus patas y tus antenas, y deja que vaya borrando el polvo de tus alitas con sus dedos redentores*” (138; énfasis añadido). Si tomamos en consideración la equivalencia etimológica, señalada por Torras (2012), entre los términos alma y mariposa en el lenguaje griego, a saber, *psyché*, la sugerente imagen de Agustín convertido en uno de aquellos pájaros sin plumas ni canto que la chilanita protege o ayuda a morir, nos confirma que lo que está juego en esta novela es el problema de la salvación, pero una salvación de una naturaleza completamente diferente de la de la provista por el cristianismo y la pastoral.

La última parte de esta cita, es una referencia explícita a las palabras del padre de Ania, las cuales, en la voz de Agustín, expresan simbólicamente dos acciones complementarias: por un lado, su anhelo indecible de dejar de existir, de cabalgar sobre el movimiento que realizan todos los seres vivos que se deslizan indefectiblemente hacia la muerte y el afuera, y que, a lo largo de este trabajo, hemos llamado *devenir imperceptible*; y, por otro lado, la entrega de Agustín a la forma de la redención futura que Ania puede proveerle y que, lejos de la promesa cristiana de hacer volver “el cuerpo resucitado y el yo recobrado” (Deleuze, 2017b: 348), consiste en brindar un cuidado en el proceso de la muerte. Así, la novela contrapone la función salvífica del tratamiento pastoral, a esta otra forma de salvación que no se enemista con la muerte, sino que la considera como un proceso natural.

Este anhelo de la muerte, que es también un anhelo por el afuera, por alcanzar un ámbito donde se desvanecen las formas comunes, atraviesa el relato enmarcado a través de numerosas alusiones al cielo, cuya imagen homogénea y neutra le transmite la calma que no puede hallar a ras de suelo. Por ejemplo, Agustín percibe el cielo como “una sábana tendida, blanca y densa”, y como si esta imagen le transmitiera la certeza de habitar un adentro sin afuera, señala que “le dan ganas de agarrar altura, lanzarse hacia arriba y seguir de largo hasta tocar el polvo cósmico” (64). También la blancura del cielo le permite aquietar los pensamientos que lo atormentan: “Sus pensamientos van cada vez más lejos y llega un punto en el que no puede o no se atreve a traducirlos en palabras. Trata de centrar la vista más allá de la ventana, poner la mente en el blanco armonioso del cielo” (66). Asimismo, en un momento crítico, Agustín expresa el ansia por el afuera en los términos de desear ver el cielo: “Solo quiero ver el cielo, dice. Como si no viniera llegando de afuera o no hubiera visto nunca esa bóveda celeste que ahora necesita con urgencia” (177).

Respecto de las referencias a especies vegetales, es elocuente el análisis de Johansson (2019), quien destaca la convergencia que elabora la novela, entre la degradación del espacio urbano y de los proyectos históricos y políticos de la provincia argentina, con la degradación de la naturaleza que convive con la vida social y urbana. Según Johansson (2019), las formas vegetales, en virtud de su convivencia con el espacio social, experimentan la misma degradación que Campana, bajo el influjo de los procesos de modernización que tuvieron lugar en la provincia argentina en el siglo XX, cuyos efectos medioambientales quedan patentes en la atmósfera de la ciudad, inundada por el “olor a plástico quemado [que] brota de las chimeneas de la fábrica y se mezcla con los soplos del Paraná”. Al respecto, Johansson destaca la función metafórica y sinecdóquica de la imagen deteriorada de un naranjo, sin frutos ni aves que empollen en él: “En la calle mira las ramas del naranjo por si encuentra algún nido solitario, pero los pájaros están demasiado lejos o ya no empollan ahí. Tampoco hay frutos en las ramas ni en el suelo. Un árbol estéril, una ciudad que se vacía” (179). Campana, en la narración marco, es el locus de una crisis ambiental, vinculada a los procesos de industrialización que intervienen el paisaje natural, cuya degradación “metaforiza una particular convivencia vital entre lo vegetal y lo social que se proyectaba en un modelo de ciudad habitada por una naturaleza urbana que en el presente aparece descuidada, carente de las fuerzas vitales y productivas” (Johansson, 2019: 263).

A propósito de esta relación en crisis entre los procesos de modernización y la naturaleza, pero también de la estrecha contigüidad entre la salvación y la condena, la narradora recupera un hito histórico: el exterminio de los gorriones en China por parte del gobierno de Mao Zedong, que provocaría una de las hambrunas más mortales de la historia.

El partido dictaminó que los pájaros eran una plaga, que se comían los granos almacenados del cultivo y producían grandes pérdidas para la economía. Y ordenó que los ciudadanos mataran al menos tres gorriones por día. Los chinos, disciplinados o temerosos, no se iban a dormir antes de cazar hasta el último pájaro visible. Pero los gorriones no solo comían granos, sino también insectos. Entonces se acabaron los pájaros, pero llegaron las langostas y esa plaga fue feroz: arruinó las cosechas y dejó en la pobreza al país. Ciudades sin pájaros, nidos abandonados (180).

Esta referencia histórica, donde el ser humano se arroga la potestad de eliminar otro ser vivo con consecuencias catastróficas, es enunciada en el contexto de la descripción del carácter degradado de la vegetación de Campana, para exponer los efectos adversos que tiene la intercesión, directa y positiva, del ser humano sobre el ecosistema. La crisis ecológica que afecta el río Paraná, convertido en un “escenario apocalíptico en el cual la degradación, la caducidad y la finitud ya han tenido lugar” (Johansson, 2019: 261), es el correlato espacial de la forma de violencia que conlleva el proceso de subjetivación, que es el problema sobre el que discurren los relatos que componen esta novela. En definitiva, la novela pone de relieve un punto de contacto entre la destrucción del medio ambiente y la extinción y muerte de diversas especies animales, con la enfermedad de Agustín, el suicidio de Nélica y los ataques que sufren Ania y su padre; como si en el plegamiento de la subjetividad, que tiene lugar en las cadenas de continuidad genealógica, se proyectara la misma violencia que la humanidad, embarcada en sus proyectos modernizadores, ejerce sobre la naturaleza.

Sin embargo, los usos metafóricos de las formas vegetales no se restringen a las señaladas. Al margen del estado vegetativo del sueño que impregna integralmente la novela, la narradora recurre a un conjunto de referencias provenientes del reino vegetal para referirse a la fuerza territorializante de la patria, la familia o la genealogía, las cuales siguen una lógica arborescente. Por ejemplo, la narradora se reconoce a sí misma y a su prima, Claudia, como integrantes de “una nueva rama del árbol [familiar]” (22), más lejana respecto de aquella rama que experimentó el destierro de modo directo. Asimismo, en un intento por explicar lo que significa pertenecer a una familia separada por la cordillera, la narradora toma las montañas, no como accidentes geográficos o geológicos, sino que como “ramales biográficos” (121), es decir, como un marcador, espacial y simbólico, que señala las

bifurcaciones que experimentan las trayectorias vitales. Del mismo modo, para referirse a la relación entre Agustín y Nélide, y a la necesaria desvinculación de los hijos respecto de los padres, la narradora afirma que “todo el mundo sabe que los padres se *plantan* en los cuerpos de los hijos y luego hay que sacarlos a la fuerza” (157; énfasis añadido). La narradora también representa la transmisión genealógica de la memoria y de los condicionamientos simbólicos recurriendo al reino vegetal: Agustín sentado bajo el parrón de la casa de 9 julio, comiendo unas “uvas negras, de cáscara gruesa como la misma memoria, gelatinosas por dentro” (44). Esta imagen, que piensa la memoria como un fruto, habla de la asimilación física o corporal de la memoria, en el sentido de que la alimentación, que mezcla y vuelve indisociable el cuerpo y el alimento, ilustra la asimilación que hace Agustín de la memoria de Nélide.

Asimismo, ante la presencia fantasmagórica de Nélide en la casa de 9 de julio, Ania afirma que aquella “mujer se le ha instalado y es como si ahora la tuviera *a flor de piel*” (90; énfasis añadido). Esta expresión, *a flor de piel*, que le parece entraña y bella al mismo tiempo, explica la razón de ser de esas imágenes que aparecen ante ella involuntariamente, “como si los recuerdos brotaran desde los poros, crac, con tallos, pétalos y espinas” (ídem). Como queda en evidencia en esta cita, Ania identifica una similitud entre el funcionamiento de la memoria y el reino vegetal. En un intento por precisar el sentido y los alcances de lo que más arriba hemos llamado posesión fantasmal, la narradora plantea con estas palabras que, en contacto con aquellas materialidades, el pensamiento y la memoria dejan de ser los atributos de un sujeto para funcionar a la manera de las plantas y las flores. Estas citas que explican la presencia de Nélide, son relevantes porque relacionan la autonomía del reino vegetal respecto de los seres humanos, con la memoria y el del tacto. Este último, a diferencia de los demás sentidos, posee un estatus epistemológico anómalo y excepcional, ya que no puede ser intencionado o dirigido desde la distancia por el sujeto de conocimiento sin conllevar, al mismo tiempo, un con-tacto.

En esto coinciden Derrida (2011) y Deleuze (2017b), este es el único sentido que capta el objeto de conocimiento sin intermediario, porque carece de sensible propio: a diferencia del color para la vista, del sonido para el oído, del olor para el olfato, del sabor para el gusto, el tacto tiene por objeto varias cualidades sensibles. Pero también, por otro lado, este sentido es fundamental, ya que, según destaca Derrida (2011) siguiendo a Nancy, tocar significa *ser en el mundo*, ya que no hay mundo sin el tacto, de modo que este sentido

se ubica por encima y por debajo de todos los demás. En su calidad de mediador transversal de la experiencia sensual del mundo, la piel es el soporte de la sensibilidad, y, por consiguiente, está intrínsecamente ligada a la construcción de lo que Berardi (2017), siguiendo a Pagès, denominada *memoria sensible*, la cual corresponde a la captación y registro que el cuerpo realiza, fundamentalmente a través de la piel, de las experiencias de ternura y violencia, cuyos eventos psíquicos dejan huellas corporales, que se expresan como inhibiciones emocionales o problemas psicosomáticos. A contrapelo de la memoria centralizada del sujeto soberano, esta memoria sensible se labra con independencia de la voluntad, porque obedece a los acontecimientos que remueven, liberan o bloquean las potencias de los seres, por lo que es posible equiparar su funcionamiento al de aquella autonomía del reino vegetal. En este sentido, el carácter falto de intencionalidad de esta memoria sensible, hace del tacto el sentido más afín a la acción indirecta y negativa sobre la memoria que Ania se encuentra llevando a cabo “con el sistema del tacto desplegado al máximo” (161).

Más relevante que su función profesional, el aprendizaje de la dactilografía le permite a Agustín procesar la angustia que le causa la inercia de vivir en la provincia y las diversas experiencias de violencia que le *toca* vivir allí. La narración enmarcada es enfática al hacer coincidir ciertos acontecimientos, como los intentos de suicidio de Nérida o el ataque xenófobo que sufre Ania, con la necesidad de Agustín de encerrarse a golpear las teclas de la máquina de escribir. Cuando la narradora describe los materiales del archivo, entre los cuales se hallan los ensayos y prácticas de dactilografía llevados a cabo por Agustín, Ania afirma que este último, a través de aquellos ejercicios llenos de erratas, se encuentra *cultivando las semillas de una lengua futura* que, sin embargo, nunca alcanza a dominar:

Lo que hay ahí son ejercicios: palabras, oraciones y frases de distintos usos, como si el aprendiz estuviera *cultivando las semillas de una lengua que nunca dominará por completo*, un alfabeto hecho de restos y pifias, aunque sea su lengua de nacimiento. Como si el piemontés de su madre y sus abuelos le abriera una grieta de dudas verbales y él necesitara, con urgencia, ejercitar los dedos y conectarlos con esa mente que va siendo invadida por un ejército de pelusas (110; énfasis añadido).

Donde otros solo verían error, desecho y ruina, la narradora ve el cultivo de la lengua, de una *lengua menor*, podríamos decir con Deleuze y Guattari. Como plantea Amaro (2020), esta novela está atravesada por una reivindicación del error como creación, donde las faltas ortográficas son tomadas como “hitos creativos de la lengua” (2020: 77). El error ortográfico y la agramaticalidad de la palabra, metafórica una zona de excepción en las producciones

lingüísticas, donde se evidencia la dimensión humana e imperfecta, pero también la singularidad y creatividad de los individuos al momento de hacer uso del lenguaje. A las fuerzas convergentes y homogeneizantes de la vida lingüística de los individuos, como la propia técnica de dactilografía, la narradora opone un uso literario de la lengua, mediado por el sistema del tacto, y en el que esta se encuentra tendida hacia su propio límite, hacia lo agramatical, en el que este, desprovisto de sentido, se constituye en símbolo del anhelo de una libertad inalcanzable. De este modo, la novela apela a la relación problemática de la literatura y el lenguaje, equivalente a la relación que el pensamiento sostiene con el saber, donde estos últimos pertenecen al ámbito de las formas comunes y estratificadas, cuyos clivajes, articulaciones y distribuciones son resistidas por la creación artística.

El título de esta novela, *el sistema del tacto*, se inspira en un concepto contenido en un manual de instrucciones relativo a la técnica de la dactilografía. Denotativamente, este concepto es empleado para designar la enseñanza de esta técnica de escritura que ciñe al individuo a una norma, al uso de una “clave universal” (23), que dicta la postura del cuerpo y la distribución adecuada de los dedos en el teclado. Sin embargo, la trama narrativa desplaza este significado para hacerlo remitir a las concatenaciones entre el código lingüístico y la memoria sensible que, siendo incompatibles, porque la sensibilidad escapa a la dimensión verbal, encuentran en la literatura un espacio de colaboración en virtud del extrañamiento que esta introduce en el uso del lenguaje. El archivo recuperado en la novela es un testimonio de la búsqueda que realizó Agustín de un lenguaje capaz de expresar el complejo de intensidades que experimentó, relacionadas con el emparedamiento de sus potencias vitales y el vínculo con su memoria familiar. El término empleado por la narradora, *cultivo*, es adecuado porque, a diferencia del pastoreo, que es una actividad centrada en los peligros que amenazan al rebaño en el presente, la agricultura y el cultivo de las plantas es una actividad que se proyecta en el futuro, porque sus resultados solo pueden ser apreciados tras un periodo de espera ineludible. Si bien Agustín no encontró en vida estos medios de expresión necesarios para enunciar los dolores indecibles que lo agobiaban, como si de un cultivo se tratase, aquellas semillas de un lenguaje en formación, encontraron en Ania al agricultor que les diera continuidad.

De pronto se le ocurre que el origen de sus problemas es que no tiene jardín. Ania piensa que regar un jardín de noche debe ser como rescatar un pájaro sin canto o atravesar un océano o golpear frenéticamente las teclas de una máquina de escribir. Y que sin jardín,

ni pájaros ni teclados ni mares abiertos donde poner la mente en remojo, todo se vuelve improbable. Pero está segura, segurísima, de que en el futuro cercano, después de que todo esto pase, tendrá un jardín y lo regará con esmero. *Como si fuera un pequeño campo del interior, un territorio liberado de los recuerdos y la sangre*. Lo regará con el sistema del tacto, como si se tratara de un corazón desfalleciente, con celo de taquígrafo (181; énfasis añadido).

Antes de estas palabras, la narradora se imagina animalizada, convertida en un pájaro armándose “un nido provisorio, muy lejos de la mansedumbre humana” (idem). Este nido es el jardín referido en la cita anterior, cuya imagen, siguiendo a Pau (2019), nos devuelve al motivo central de esta investigación, porque, cuando lo que se cultiva es un jardín, más relevante que el propio cultivo de las plantas, es que este se encuentre cerrado para que sirva como un refugio a donde sea posible huir del mundo, o bien, como plantea la narradora, donde sea posible huir de *los recuerdos y la sangre*. El jardín referido en esta cita no remite únicamente al cultivo del jardín vegetal, ya que este opera como una metáfora espacial de la literatura, donde esta última se construye como fruto de la colaboración entre el código lingüístico y la memoria sensible, porque, como dice la narradora, este jardín ha de ser regado por el sistema del tacto. Este conjunto de metáforas metatextuales, conciben la palabra literaria como un trabajo de cultivo que hace emerger un espacio de autonomía creativa, una zona de excepción donde los cuerpos se deshacen de su pertenencia, para proyectarse al futuro y desplegar aquella preocupación por la propia existencia, donde la pertenencia se basa únicamente en la inclinación, coextensiva a todos los seres, de vivir y de vivir bien.

En definitiva, son múltiples las funciones que desempeñan estas metáforas animales y vegetales. En primer lugar, sirven a la narradora para pensar el trabajo de la memoria fuera del tratamiento pastoral de la misma, que considera la memoria y los movimientos del pensamiento como el objeto de una hermenéutica de sí. Asimismo, a través de estas imágenes, impugna la intercesión activa y positiva que ejercen los padres sobre los hijos, los profesores sobre los estudiantes, la modernidad sobre la naturaleza. Este aspecto es muy importante, porque, por un lado, revela la violencia que se ejerce sobre la vida como un punto de contacto entre el proceso de subjetivación y el proceso modernizador de la nación, y, por el otro, permite crear una lectura crítica de este último, contraponiéndolo a la resiliencia muda de la vida frente a la contaminación y la destrucción del medio ambiente. De igual modo, a través de estas formas de vida, la narradora nos habla, fundamentalmente, acerca de las des/territorializaciones incesantes que desarrollaron los diversos integrantes de su familia y el colectivo social al cual estos pertenecieron, como si, a través de ellas, la narradora diera

cuenta del afianzamiento o liberación de los agenciamientos que obstruían o incrementaban sus respectivas capacidades de actuar. Así, recurriendo a estas formas, la novela contrapone a los códigos sociales y lingüísticos el cuerpo sin órganos, como si forzara a los primeros, a través de estas representaciones, a ingresar en el estado de potencialidad y apertura del segundo. En este sentido, la animalización opera como devenir, es decir, como una involución creadora que avanza a través de la escritura hacia lo menos diferenciado para disolver las formas comunes y revelar el *conatus*.

En esta novela el trabajo de la memoria da cuenta de las secuelas del tratamiento pastoral de la subjetividad, en virtud de lo cual recurre a estas formas animales y vegetales que dotan a la narradora de otro marco de referencia interpretativo para abordar la memoria familiar. La novela está atravesada por diversas imágenes que impugnan la función salvífica del tratamiento pastoral de las subjetividades. Para decirlo con Deleuze, Ania desea “enseñar al alma vivir su vida y no a salvarla” (Deleuze y Parnet, 1997: 72), es decir, anhela descentrar tal función salvífica, que, por un principio moral, hace de los padres actores centrales en las vidas de sus hijos, en provecho de un arte de vivir, que más bien obedece a la voluntad ética de la preocupación de sí por sí mismo. En continuidad con este propósito, la narradora trabaja la memoria familiar como el agricultor al jardín, y no como el pastor al rebaño, puesto que aquello que hemos llamado *memoria sensible* y que la narradora llama *sistema del tacto*, se construye con independencia de la voluntad del sujeto, a la manera de las plantas y las flores que crecen y brotan a su propio ritmo y no en función de la voluntad del agricultor. Así, dejándose poseer por las presencias que pueblan aquella casa, desplegando el sistema del tacto, Ania vivifica la voz de Agustín, o como diría Deleuze, actualiza un virtual, empleando los materiales del archivo personal, en una operación que pone de relieve la afinidad de esta obra con el concepto de la escritura sostenida por Nona Fernández, quien en *Chilean Electric* construye un narrador que afirma ser “un contenedor de discursos y recuerdos ajenos” (2017a: 99). Pero la imagen final del jardín liberado de los recuerdos y la sangre, hace de este retorno al origen y de esta vivificación del pasado, una expresión de la preocupación vitalista por la propia existencia tendida hacia el futuro.

7.5. A LA VELOCIDAD DE LIBERACIÓN, EN BUSCA DE UNA SALIDA. SOBRE LA NARRATIVA DE ALEJANDRA COSTAMAGNA Y LINA MERUANE

La novela *Sistema nervioso* (2019) de Lina Meruane y los cuentos contenidos en *Animales doméstico* (2011) e *Imposible salir de la tierra* (2016) de Alejandra Costamagna, tienen en común organizarse en torno a un motivo común, que, siguiendo a Paul Virilio, podemos llamar *la velocidad de liberación*. Este concepto es empleado por Virilio para designar la velocidad que necesita alcanzar cualquier cuerpo para liberarse de la fuerza gravitatoria de la tierra y adentrarse en la vacuidad sin límites del cosmos. Esta metáfora ilustra y sintetiza los argumentos de estos relatos, ya que estos discurren en torno a personajes que experimentan la traslación del eje en torno al cual gravitan sus vidas, desde la fuerza territorializante de la conciencia, los vínculos genealógicos y los códigos sociales y lingüísticos que distribuyen las identidades de los cuerpos y las cosas según las exigencias de los fundamentos; hasta el vacío infinito del espacio y la impersonalidad de las inconmensurables energías cósmicas que allí se despliegan, y cuya potencia pone relieve el movimiento perpetuo del eterno retorno que engulle el mundo representativo de la subjetividad.

Sin llegar a tematizar la exploración espacial u otros temas relacionados con el género de la ciencia ficción, en los relatos de estas autoras encontramos un conjunto de personajes que, siguiendo con esta metáfora, posan su mirada más allá del horizonte terrestre y las formas que este envuelve, para contemplar el afuera o la nada donde las coordenadas espaciales, temporales y epistemológicas se precipitan en la catástrofe. Sin embargo, con la misma intensidad con que se dejan atraer por el afuera, estos pliegan sus fuerzas constitutivas, desarrollando tortuosos procesos de subjetivación. En este sentido, y como veremos, estos relatos se articulan sobre el doble movimiento que constituye nuestro objeto de estudio: personajes aprisionados entre los estratos, plegados sobre sí mismos, en trayectorias vitales definidas por una contención o represión autoimpuesta, pero que, simultáneamente, experimentan el cuerpo como algo que huye constantemente y que, en su huida, desacopla el centro estructural de la sensibilidad, suscitando procesos de desestratificación salvajes que los someten a torsiones y deformaciones en el límite de lo vivible, solo semejantes, podríamos agregar, a las fuerzas con la que los cuerpos entran en contacto cuando alcanzan el espacio exterior.

7.5.1. DES/DOBLAR LA SUBJETIVIDAD, DESINTERIORIZAR EL YO, CONFRONTAR EL VACÍO

Los volúmenes *Imposible salir de la tierra* (2016) y *Animales domésticos* (2011) comparten tres de sus relatos más relevantes, a saber, *Imposible salir de la tierra*, *La epidemia de Traiguén* y *Nadie nunca se acostumbra*, lo cual devela la estrecha contigüidad que habría entre estos. En lugar de analizar de modo aislado cada cuento, atenderemos a sus correspondencias y vasos comunicantes, ya que estos componen un mundo narrativo que establece múltiples relaciones intratextuales. En esto ha reparado Bottinelli, quien plantea que la narrativa de Costamagna construye “una red narrativa compuesta por sus cuentos y sus novelas, en los que prodiga personajes y situaciones que se continúan, se intercambian, se espejean” (Bottinelli, 2016: 19). Esto queda en evidencia en la última novela de esta autora, *El sistema del tacto*, donde profundiza en los argumentos y escenarios desarrollados en los cuentos *Are you ready?* y *Naturalezas muertas*: mientras en el primer cuento, se esboza el argumento principal de la novela, a saber, una hija que, supliendo a su progenitor, acude a la provincia argentina para ayudar en el funeral de un familiar; en el segundo cuento, encontramos el desdoblamiento del pliegue subjetivo en la espacialización narrativa, en el sentido de que el vínculo pernicioso que establece el protagonista consigo mismo, a merced de los incesantes movimientos de sus pensamientos, se desdobra en el espacio natural degradado de la provincia argentina.

En los cuentos de Costamagna los personajes pliegan sus fuerzas constitutivas sobre sí mismas en una oposición a la naturaleza que los constituye, pero también deshacen o apartan sus pliegues acercándose, voluntaria o accidentalmente, al vacío irrespirable, desarrollando procesos de desestratificación que, sacándolos de sí mismos, hacen que sus cuerpos experimenten acelerados procesos de transformación en el límite de lo vivible. Esta oscilación tiende a proyectarse en estos relatos en los vínculos conyugales o filiales, donde los amantes o los hijos operan como agentes catalizadores de procesos de despersonalización, en un juego incesante de atracciones y repulsiones que, para recurrir a la metáfora antes aludida, arraiga los cuerpos en el territorio, o bien, los eyecta fuera de él. Pero también, el plegamiento de la subjetividad se desdobra sobre el vínculo que estas establecen con el reino animal, entre una relación individuante o instrumental, doméstica o familiar, donde, por

ejemplo, tras perros y gatos, los personajes descubren a la pareja, el padre, la madre, el hijo, etc., o bien, estos encarnan potencias y afectos asubjetivos.

Probablemente, el cuento más ilustrativo de esta oscilación sea *Nadie nunca se acostumbra* (2016; 2011). El argumento de este cuento discurre en torno a los cambios que experimenta una niña, Jani, tras la separación de sus progenitores, Milena y Guillermo, y la reformulación de sus respectivos proyectos vitales. Los cambios que la separación conyugal suponen para esta niña, coinciden con el regalo que le hace su madre, una perra llamada Daisy, a partir del cual Jani inicia una singular actividad que atraviesa transversalmente el relato: “Lleva seis meses contándolos. Desde que Milena llegó con la cachorrita y preguntó cuantos perros así, blanquinegros, había visto en su vida. Jani le preguntó si se iba a quedar a dormir, y la mujer dijo te apuesto que no has visto otro perrito así. (...). En ese preciso minuto decidió que los iba a contar” (71). Estas vicisitudes relativas a la desarticulación de su núcleo familiar, quedan en suspenso en el viaje que se encuentra realizando en compañía de su padre, desde Chile hacia la provincia argentina de Campana, donde los aguarda la hermana menor de su madre, la tía Bettina y *la bebita*, con quienes pasarán las vacaciones. La narración discurre en torno al develamiento de un misterio que, hasta el final, resulta inescrutable para Jani, y que dice relación con la verdadera naturaleza de este viaje y del vínculo de su padre con su tía y la bebita.

Jani descubre rápidamente que este no es un viaje de placer, sino que el modo en que su padre la introduce en su nuevo proyecto de vida al otro lado de la cordillera. Pese a no comprender a cabalidad esta circunstancia, la niña experimenta el viaje como una doble obliteración que produce en ella un malestar inexpresable. Por un lado, el padre le pide que no mencione a su madre en Campana y, si bien Jani obedece, la recuerda: “su padre le ha pedido que, por favor, hija, no la mencione en Campana. Y Jani no menciona a su madre, pero la recuerda” (69). Aquí descubrimos la misma autonomía de la memoria que presenta la narradora de *El sistema del tacto*, ya que, si bien Jani puede controlar lo que dice, su memoria funciona con autonomía respecto de su voluntad, como cuando descubre un segmento de su madre en el rostro de *la bebita*, pero no puede decirlo, ya que “no se puede hablar de ella, no se puede” (75). Por otro lado, y de forma simultánea a esta obliteración de la memoria vinculada a su madre, los perros desaparecen tras cruzar la frontera e internarse en la pampa argentina, quedando suspendido el conteo de los mismos: “Jani sale a caminar.

Piensa que no va a poder seguir con la cuenta, que todo se acabó. Tres cuadras y ni un mísero perro” (73).

La significación de esta singular actividad, contar perros, se cifra en el modo en que se coordina con la obliteración de la memoria vinculada a su madre. Esta actividad no es solo un pasatiempo o una distracción infantil, como plantea Amaro (2014), sino que es el modo en la niña mide la extensión o duración de aquellos cambios dolorosos introducidos en su vida tras la separación de sus progenitores. Desde esta perspectiva, la ausencia de los perros y la imposibilidad de seguir con su conteo, operan como un correlato de la obliteración de la memoria y la substitución de su madre por la tía Bettina. En otras palabras, la ausencia de los perros es asimilada por Jani como un signo que parece indicar un cambio irrevocable en la vida de sus progenitores y, sobre todo, parece poner fin a un dolor que, sin embargo, todavía sigue latente en ella. Esto explica el motivo por el que, tras constatar la ausencia de los perros, Jani piensa que “pierde a su madre” (76) y sueña que esta es Daisy y que su padre le abre el portón de su casa y su madre “ya está en otra cuadra, escarbando la tierra de otro jardín” (76). Algunos días después de llegar a Campana, Jani, por fin, descubre un grupo de perros que, sin embargo, no puede incorporar en su lista:

Siete quiltros tipo pastores alemanes con los pelos engrifados que persiguen a una gallina y se comunican en un idioma propio. Jadean como si acabaran de pasar un test de esfuerzo. Gruñidos y cacareos en un coro desafinado. Las plumas se les pegan en los hocicos y de repente silencio. Todos los hocicos concentrados en la misma faena. (...) *Jani decide no contarlos: esas son bestias, no perros* (79; énfasis añadido).

Tal como se disponen los acontecimientos del relato, estos animales operan como una proyección asubjetiva de la intensidad de la memoria, en el sentido de que, tal como la ausencia de los perros se coordina con la obliteración de la memoria de la madre, la irrupción de estos perros salvajes se coordina con la intensidad que adquiere la memoria cuando es reprimida. La represión de la memoria que impone el padre a la hija, remite a la forma del pliegue subjetivo, en el sentido de que Jani debe plegar sus fuerzas constitutivas para controlar, no su cuerpo o su carne, sino que su memoria. “Cómo se lo digo, cómo se lo digo” (79), se dice a sí misma de modo insistente porque no puede encontrar las palabras adecuadas para decirle a su padre que no puede controlar su memoria, que no deja de recordar a su madre, de verla en el rostro de la bebita, y que, en definitiva, desea volver a Chile. De este modo, la narración pone de relieve la dimensión corporal de la memoria, cuya represión, lejos

aplacar aquella naturaleza que le es constitutiva, hace que esta alcance nuevos bríos, semejantes a estos perros sin domesticar.

Mientras Daisy y los perros que ingresan en su conteo son animales individuados, domésticos y familiares, que participan en el proceso de subjetivación, estos perros salvajes son animales de manadas y afectos que encarnan un anhelo indecible de destrucción, pero también una potencia que se subleva de la identidad, haciendo vacilar el yo. Así, cuando los perros salvajes atacan a la tía Bettina, la sed de destrucción de Jani se confunde con la sed de sangre de los perros:

No puede hacer nada desde su órbita. Los perros con los hocicos llenos de pajitas de escoba. Los lomos de erizo, enteramente carniceros. Esta no es Bettina, piensa, no es la madre de la guagua, no es la nariz de la madre, no son perros ni son ladridos ni es boca la que saca gritos de auxilio, la que aúlla, la que ya no tiene gritos, la boca de la tía Bettina; *no soy yo arriba del naranjo, papá, no sé cómo las bestias se le vinieron encima, te juro que no fui yo, no fui yo* (81; énfasis añadido).

La narración describe la percepción de este acontecimiento por parte de Jani como una experiencia de despersonalización, que precipita en la catástrofe las coordenadas entre el yo y el otro: la afirmación final, *no fui yo, no fui yo*, no hacen más que confirmar tal confusión, como si las fauces de aquellos perros que transforman vertiginosamente el cuerpo de su tía, fueran en realidad una proyección de un deseo inconfesable, de una potencia que acaba por sublevarse con más fuerza de la que se había aplicado para reprimirla.

Daisy está contigo (2011) también gira en torno a la presencia lateral de un animal que, como la mascota de Jani, también es una perra llamada Daisy. En este cuento, un hombre proyecta sobre la voz de la dueña de esta perra extraviada, que ha llegado hasta el portal de su casa, el duelo por la pérdida de una mujer, Alia, que podría ser tanto su pareja como su hija. El título del relato, *Daisy está conmigo*, remite al enunciado que este hombre le dice por teléfono a la dueña de Daisy para que vaya a buscarla hasta su domicilio. Como si se dilatara infinitamente el tiempo entre esta llamada y el arribo de la dueña, un narrador en segunda persona gramatical devela algunos aspectos parciales acerca de la reciente muerte de Alia, aquejada por una larga enfermedad, y las consecuencias que esta tiene para este hombre anónimo, cuyo futuro se reduce a “una celda fría” (56). Lo relevante del relato, sin embargo, no son estas disquisiciones acerca del pasado y el futuro, sino que todo el campo de virtualidades que abre para este hombre la voz de la dueña de Daisy que oye a través de su teléfono. A través del teléfono este recibe los ecos de una voz imposible, a saber, la voz que tenía Alia antes de la enfermedad: “Tu oído recreando diálogos que te saquen del infierno

clínico de las últimas semanas. (...). Tu oído escuchando esa voz imposible, de otro tiempo: Alia antes de las endoscopias, las cintigrafías...” (56).

En esta circunstancia descubrimos el funcionamiento de aquella estructura de la percepción que hemos llamado *el otro a priori* y que es la responsable, precisamente, de introducir el signo de lo no percibido en lo percibido (Deleuze, 2017b). Este hombre debe devolver la perra en contra de su voluntad, si desea conseguir atesorar el virtual que abre para él la voz de aquella mujer, a saber, los ecos de la voz Alia, provenientes desde el más allá y que percibe gracias al otro: “Piensa que los susurros de Alia se han filtrado desde un más allá recóndito por el tubo del teléfono y ahora viene directamente a tus oídos o los oídos de quien escucha por ti a través del tendido eléctrico y nadie va a detener su correntosa vertiente” (57). Y, sin embargo, pese a que la perra posibilita la apertura de este campo de virtualidades, es su propia presencia la que lo vuelve consciente de la imposibilidad de que aquel virtual pueda actualizarse: “Olvídate, huevón. Sóbame el lomo y cambiemos el caracho” (58), parece decirle la perra para acelerar la entrega, que ya es un hecho inexorable. Tras un sueño, donde se ve a sí mismo penetrando en las entrañas de un pájaro gigante, en cuyas profundidades descubre a Alia, que es él mismo encharcado entre fluidos anaranjados y viscosos, la dueña de Daisy toca el timbre de su casa. Sin embargo, al asomarse a la ventana, en lugar de ver a la dueña de la perra, ve al espectro de Alia con los signos evidentes de la enfermedad: “Un cuerpo al que le han chupado la materia y le han dejado el puro cuero. Alia extinguiéndose o emergiendo de un lugar improbable” (59).

Como si adivinase que tras la devolución de la perra quedará despojado de toda virtualidad, el sueño y la visión del cuerpo desfalleciente de Alia, tienen en común ser expresiones del desmoronamiento del otro a priori, o, para ser más precisos, del campo de virtualidades que habría la voz de aquella desconocida. Así, un sin fondo se alza ante él con la forma de estas imágenes infernales que denotan, fundamentalmente, la confusión y simultaneidad del sujeto y el objeto de conocimiento; primero en el espacio onírico, donde él se confunde con Alia, y luego en el espacio de la vigilia, donde confunde a la dueña de Daisy con Alia, como si la reviviese con el aspecto moribundo de la enfermedad. A diferencia de estos relatos, donde los animales encarnan una potencia que, envolviendo la existencia actual de las cosas, se subleva y alcanza una consistencia que transforma los cuerpos y suspende las coordenadas epistemológicas del sujeto y el objeto, habría otros donde, por el

contrario, los animales desdoblan y afianzan el mundo representativo de la subjetividad. Es el caso del cuento *A las cuatro, a las cinco, a las seis* (2011), donde una mujer sublima el anhelo de tener un hijo a través de la adopción de un gato. Si bien Javier e Isidora se habían emparejado, precisamente, por su reticencia a tener hijos y mascotas, esta última cambia de opinión al cumplir treinta y cinco años y al enterarse por su ginecólogo que “los óvulos envejecían tal como envejecen las personas” (45-46).

Motivada por la inminente pérdida de una potencia vital, a saber, su capacidad reproductiva, Isidora adopta un gato que trata como si fuera un hijo humano: esta afirma que “el gato pensaba” (46) y que “murmuraba, no maullaba” (47), y cuando este experimenta su celo y es herido de gravedad por otro gato/a, esta explica sus heridas como una pelea conyugal (“se peleó con la polola” [44]) y, por consiguiente, en lugar de llevarlo de urgencia a una clínica veterinaria, lo lleva a un hospital. Más relevante que la propia figura de este gato, cuya presencia es más bien lateral respecto de las acciones de los personajes humanos, es la función que este desempeña en el relato, al poner de relieve, con su incontinencia natural, la relación problemática de las subjetividades con el material biológico que los constituye. En consonancia con su propia voluntad de dejar de oponerse a su potencial reproductivo y tener un hijo, Isidora decide “no oponerse a la naturaleza” (43) de su gato y, por consiguiente, no castrarlo. El relato discurre en torno a las consecuencias que tiene, para ella y su mascota, esta decisión: mientras el gato es herido de gravedad en una pelea vinculada a sus procesos de celo, Javier rompe su relación con Isidora debido a la insistencia de esta de tener un hijo-mascota. En este sentido, la narración desdobra el vínculo que establece la subjetividad con su propio material biológico, en el vínculo que los humanos establecen con sus animales domésticos, en el sentido de que no amputar sus respectivos instintos, el suyo propio y el de su gato-hijo, comprometen la integridad de sus relaciones y sus cuerpos, respectivamente.

La misma operación efectuada por este relato, donde la estructura ontológica de la subjetividad se dobla en el vínculo de estas con sus animales domésticos, lo encontramos en el cuento titulado *El único orden posible* (2011). En este cuento una joven médica veterinaria debe *confesar* a sus padres que ha contraído una grave enfermedad, pero, tal como el viejo perro que vive con estos últimos y que ya no ladra, esta no acaba de encontrar el momento propicio para sacar la voz. La narración es enfática en señalar las correspondencias entre la

relación de los humanos consigo mismos y con sus animales familiares y domésticos. Así, viendo al “al Perkin [el perro familiar] y a sus padres *entregados con la misma soltura al envejecimiento*” (122; énfasis añadido), recuerda la ocasión en que llegó a su consulta “una mujer con su perra poodle, iguales dueña y mascota, idénticamente fruncidas” (idem). Tras una sobremesa que se dilata en conversaciones inútiles, llega a la conclusión de que, como aquel perro, “no tiene nada que decir” (121), que no hay necesidad de que, como plantea la madre, la muerte del perro, pero también su propia muerte, venga acompañada de ladridos y confesiones que preludien lo inexorable. Una muerte infinitesimal, metaforizada en los infinitos rayos del sol, ya se ha cernido sobre ellos y, cualquier cosa que se diga o se haga, no hará más que maquillar aquel destino: “Llegada la próxima primavera ellos [sus padres] seguirán ahí, piensa, ocupando los mismos puestos, y ya no echarán de menos los ladridos del Perkins y no la llamarán monita y a media tarde dirán oh, fantástico, y las astillas del sol los irán clavando poco a poco, cuchillos filosos, oh, qué fantástico” (125).

En el cuento *La epidemia de Traiguén* (2016, 2011), también se desdobra la relación entre los seres humanos, en este caso, la relación conyugal, con la relación instrumental que sostienen estos con los animales. El argumento del relato señala el punto de contacto entre una epidemia de melancolía o depresión que diezma las granjas industriales de Pollos Traiguén Ltda.; con el uso instrumental que el gerente de esta misma industria, Santiago Bueno, hace de su secretaria, Victoria Melis, “una mujer de emociones violentas y fugaces” (12), con quien establece una breve relación basada en el sexo. Tras algunos encuentros sexuales esporádicos, la secretaria se enamora u obsesiona del empresario, pero este, en lugar de corresponder a sus sentimientos, la despide y busca a otra mujer para que ocupe su puesto en la empresa. Incapaz de asimilar la ruptura, Victoria se entera de que Pollos Traiguén Ltda. abrió una sucursal en Kamakura, Japón, y, reuniendo todos los residuos de aquella fugaz relación, se apronta a viajar hasta allá para ir en busca del empresario. Apenas arriba, Victoria consigue un trabajo cuidando el hijo pequeño de una mujer argentina, inventándole una falsa vida para explicar el motivo de su presencia en aquella ciudad.

En este punto de la trama, el narrador enfatiza la distancia entre el estado mental de Victoria, animada por esta pasión ciega que le hace cruzar el océano pacífico para alcanzar al hombre del que se ha enamorado; y el estado mental de aquel niño que debe cuidar: “Tranquilo es poco decir: cualquiera diría que aquella criatura contemplativa se eterniza en

una dimensión zen” (18). Al principio del relato, antes de la ruptura con Santiago, Victoria manifiesta un rechazo explícito hacia la maternidad y la niñez, que, desde la perspectiva del desarrollo de la trama, que culminan con las muertes de esta y del niño que cuida, constituyen el germen de su desgracia. Las palabras que Victoria le prodiga a Santiago Bueno, “toda yo soy tuya” (15) y “me has secado, me has saqueado” (22), ilustran el modo en que Victoria concibe y asimila la relación y la ruptura con este. A contrapelo del estado zen, que en este relato encarna el niño que des/cuida, Victoria asimila el amor no correspondido por Santiago como una forma de vaciamiento, al cual le adjudica un sentido negativo que la llena de resentimiento y sed de venganza.

En la breve representación del vínculo amoroso o sexual entre el empresario y la secretaria, queda en evidencia aquel *cogito a dúo* del que hablan Deleuze y Guattari (2002) a propósito de la relación conyugal: mientras lo que más ama el empresario es hablar de sí mismo, a la secretaria “no hay nada que le excite más que oír a un hombre hablar de sí mismo” (13). Así, el relato contrapone la vacuidad zen del niño, aquel *yo-no-soy* del ser desprendido de sí mismo, el cual, negando toda forma de regreso narcisista hacia sí mismo, vacía y desinterioriza su yo (Han, 2015); con la línea de subjetivación del amor pasional, en el cual se proyecta el desdoblamiento de la pareja potencial en el doble concienical *yo-soy-yo*. Este desdoblamiento del doble concienical que encarna la pasión amorosa entre el empresario y la secretaria, basada en la retroalimentación entre un narcisismo positivo, que afirma la propia identidad, y un narcisismo negativo, que se afirma negándose para complacer a otro; se desdobra, a su vez, en el modelo de producción de la granja de pollos de exportación que dirige el empresario, cuyos pollos, si bien “no son alimentados con pescados ni inflados con hormonas y (...) tienen una muerte no digamos dulce pero en ningún caso estresante” (11), terminan por desarrollar una forma de depresión crónica que los enflaquece y debilita. Como si formase parte de esta cadena de producción, Victoria muere “como un pollo afectado por la epidemia de Traiguén” (22), aquejada por el mismo mal, el mal narcisista de la depresión, con el mismo origen, Santiago Bueno.

En varios de los cuentos que integran estos dos volúmenes, se presentan circunstancias que son inversamente proporcionales al que nos presenta este último relato: personajes masculinos que son atraídos o, para emplear un término utilizado por los cuentos, *encandilados* por la singular belleza de mujeres jóvenes, inaprensibles y evanescentes, así

como por las posibilidades virtuales de concretar con ellas un vínculo conyugal duradero. Estos relatos tienden a focalizarse desde la perspectiva de estos hombres, dando cuenta de los incesantes movimientos que efectúan sus pensamientos al quedar encandilados con estas mujeres, cuyas irrupciones en los relatos suscitan intensas experiencias de extrañamiento y despersonalización. Es el caso de los cuentos *El olor de los claveles* y *Naturaleza muerta* presentes en *Imposible salir de la tierra* (2016). En el primero de estos cuentos, un hombre, Gómez, conoce a una mujer mucho menor que él, llamada Libertad, tras casi atropellarla con su automóvil escarabajo. Con el objetivo de calmar sus nervios tras el accidente, este la invita a comer a un bar, donde, pese al carácter hostil de la joven, Gómez siente una profunda atracción hacia ella, que oscila entre la ternura filial y la atracción sexual.

Producto de la irrupción de un vendedor de claveles y la extraña sonrisa que Libertad le prodiga a este último, rápidamente estos sentimientos paternos y conyugales degeneran en una inquietud, que el narrador define como “una mezcla de celos, envidia y tristeza” (60). El narrador del cuento es enfático al describir los incesantes movimientos que efectúan los pensamientos de Gómez, y que develan su necesidad de definir y distribuir las cosas en unas coordenadas predefinidas. Por ejemplo, mientras se encuentran en el bar, Gómez asume que Libertad *es* ciclista por andar en bicicleta, o bien, asume que sus padres *son* de izquierda por haberla nombrado Libertad. De igual modo, al salir del bar en busca de ella y constatar que esta tiene una relación con el vendedor, piensa que “ella *es* una prostituta y él *es* su cafiche” (62; énfasis añadido), o bien, al ver que la pareja se reúne con otro hombre con aspecto desaliñado, piensa que estos “*son* unos matones” (ídem; énfasis añadido). Asimismo, al ver que Libertad es golpeada por el vendedor y amenazada por el otro hombre con un cuchillo, Gómez piensa que “la va a matar” (ídem) y, convencido de esto, sube a su escarabajo y conduce hacia ellos rápidamente, con el propósito de defenderla, pero también con el deseo de que “fuera su amante” (61).

Sin embargo, en lugar de conseguir defenderla, Gómez atropella a un peatón y alcanza a ver a Libertad huyendo, lo cual lo conmociona profundamente: “Gómez miraba la escena desde afuera, ya no formaba parte de ella. Se había transformado en un peatón cualquiera, en el peatón atropellado que tenía enfrente, en alguien por completo ajeno a sí mismo y a la responsabilidad de sus actos” (64). Tal como Jani, en *Nunca nadie se acostumbra*, “no puede hacer nada desde su órbita” (81) para salvar a su tía e, incluso, se confunde con aquellos

perros salvajes que destrozan su cuerpo; en este cuento, Gómez mira la escena como desde “otro mundo” (65), fuera de sí mismo, participando como sujeto y objeto de su propia acción. Mientras al principio Gómez se muestra como un hombre responsable de sus actos, tras el atropello del peatón y, especialmente, tras la huida de Libertad, este se muestra incapaz de comprometerse con la responsabilidad de sus acciones, no porque huya del lugar o se rehúse a testificar ante la policía, sino porque el acontecimiento precipita su percepción en la catástrofe (“de pronto una imagen blanca lo llevó a perder la vista” [65]) y suscita en él una intensa experiencia de despersonalización que lo embarga de la certeza de encontrarse afuera de sí mismo: “En algún minuto percibió que alguien tomaba sus datos. David Nibaldo Gómez Sepúlveda, se oyó decir. *Y de pronto se le ocurrió que alguien comandaba sus palabras, alguien que era y no era él*” (ídem; énfasis añadido).

En definitiva, Libertad opera en la narración como un agente catalizador de una experiencia de despersonalización, que barre con las coordenadas espaciales y epistemológicas hundiendo todo en la blancura y despierta a Gómez a un desprendimiento de la identificación subjetiva que ejerce la conciencia sobre sí misma, y que corresponde a lo que el narrador ilustra mediante la metáfora de salir de la tierra. Asimismo, la narración contrapone al lenguaje signifiante, la verdad muda de la experiencia: las incesantes preguntas y juicios emitidos por Gómez relativos a la identidad de Libertad, que conciernen desde aquella “inexplicable ternura” (58) que lo embarga al apreciar su delgadez y que le hacen figurarse, ni más ni menos, que “la muchacha le pertenecía, que la conocía desde la infancia” (60), hasta aquella suspicacia que le infunde la naturaleza de la relación que sostiene con aquel vendedor de flores; se expresan, sinecdóquicamente, en la exigencia que Gómez le impone al vendedor de claveles, a saber, oler las flores antes de comprarlas. Si bien, finalmente, acaba por verificar lo evidente, es decir, que los claveles olían a claveles, solo lo consigue tras la desaparición de quien era la destinataria de este presente, Libertad.

La misma dinámica de este relato, donde los incesantes juicios y movimientos del pensamiento alejan a los personajes de la verdad muda de las cosas, la encontramos en el cuento más extenso de *Imposible salir de la tierra*, titulado *Naturalezas muertas* (2016). Este cuento comienza *in extrema res*, es decir, cuando los eventos relativos al desarrollo del vínculo amoroso entre Martín Canossa y Alia Viotti ya se han consumado. Estos jóvenes, que tienen común una trayectoria vital marcada por la muerte de sus progenitores, tras

conocerse en un cine de la capital, se dejan conyugalizar con celeridad para abrir un bar-hostería en la provincia argentina de Retiro, donde, sin embargo, su vínculo amoroso no prospera. Al igual que el cogito a dúo que desarrollan la secretaria y el empresario en *Epidemia de Traiguén*, el narrador de este cuento destaca la misma complementariedad de los atributos de esta pareja: mientras ella lo único que desea es irse a vivir a Retiro, él está decidido a seguir el encandilamiento que lo deja prendado a ella; mientras él está dispuesto a satisfacer los deseos de ella con la herencia que sus padres le han dejado, ella está dispuesta a mudarse y emprender un negocio con él; mientras ella se dedica a vender entradas en un cine, él se aboca concienzudamente a la tarea de *pasarse rollos*. Esta última expresión es la metáfora que emplea Alia para ilustrar la patología mental que aqueja a Canossa (“Te estás pasando rollos, Martín” [121]), la cual, a la manera de los proyectores cinematográficos que *desenrollan* los rollos de celuloide, le hace desarrollar un conjunto de delirios paranoicos en torno al pasado y la fidelidad de ella.

Si bien, al principio de su relación, Canossa le cuenta a Alia que sus padres murieron, lo que no le cuenta es “del surtido de medicamentos que traga todos los días para mantenerse en pie, ni de los múltiples diagnósticos que lo tienen así” (98). Estos delirios, que el narrador explica como una descompensación química, son denominados por Alia como “salidas de celo” (103), en las cuales este es asaltado por intensos pensamientos que no solo lo hacen dudar de los sentimientos de Alia, sino que además lo embargan de un profundo resentimiento hacia ella. La primera de estas salidas de celos es, según el propio narrador, la más ilustrativa del problema mental que lo aqueja. Hurgando entre las cosas de Alia, descubre una servilleta con un mensaje, “La telita delgada sobre tu ombligo abierto” (103), que este interpreta como una propuesta sexual. Sin embargo, cuando este le muestra la servilleta a Alia, “abierta como un bistec” (idem), para exigirle una explicación, ella desestima tal interpretación afirmando que aquel mensaje es el verso de un poema. Alia rompe y tira a la basura la servilleta sin conseguir disipar sus dudas, ya que este, apenas ella se retira de la habitación, se apresura a recuperar los trozos para recomponer su mensaje. Sin embargo, tras armar aquel “*puzzle*” (104), descubre un nuevo mensaje inscrito en ella: “Tuyo, J. V.” (104).

Las iniciales J. V. corresponden al nombre del tío de Alia, Juan Viotti, su último familiar vivo y la razón principal por la que ella decide instalarse en Retiro con Canossa. Desde este incidente, la presencia del tío constituye un agente disruptivo en su relación, ya

que su presencia desencadena múltiples salidas de celos que acaban por mermar la confianza entre ellos. Al margen del aparente descubrimiento de la infidelidad de Alia, este episodio es relevante porque ilustra con la metáfora del *puzzle* la operación mental que desarrolla Canossa al reconstruir el mensaje contenido en la servilleta. Esta metáfora es empleada, en una primera ocasión, cuando Canossa se exige a sí mismo avanzar con calma en su relación con Alia para no estropearla: “Los ojos de la mujer vuelven a brillar con su luz propia y en ese minuto Canossa siente que es capaz de matar porque ella sea feliz. *Pero intuye que esta es la primera pieza de un puzzle que tarde o temprano va a armar y que debe ir con calma, sin acelerarse para no arruinar el juego*” (99; énfasis añadido); y, en una tercera y última ocasión, cuando, como en el caso de la servilleta, Canossa debe recomponer los fragmentos de enunciados y voces que emiten durante una conversación Alia, su tío y un grupo de bebedores en el bar que han abierto: mientras estos últimos conversan en una mesa, a los oídos de Canossa “*llegan frases sueltas que él recoge y ordena arbitrariamente, como si armara un puzzle de letras. Que estás guapísima, Alia. Que venirte a Retiro fue una idea de los dioses. ¿Qué la Alita viniéndose? Que no sean vulgares. Que no sean malpensados. Que Juan es malhablado, no malpensado. Que nos extrañabas tanto. Que me extrañaba a mí. Que no. Que sí*” (118; énfasis añadido).

En estos tres episodios, la metáfora del puzzle remite, por un lado, a una multiplicidad de agenciamientos que crean un mundo o una constelación de significados, pero también, por otro lado, a la resolución de un problema hermenéutico, que fija o hace precipitar un conjunto de interpretaciones posibles en tan solo una interpretación (*clinamen*) y que, en el caso de este relato, siempre coinciden con un indicio que comprueba el carácter disoluto e intemperante de Alia. En esta operación mental, Canossa queda a merced de los movimientos de sus pensamientos que desarrollan un delirio paranoico interpretativo (Deleuze y Guattari, 2002). A lo largo del cuento, Canossa constata a través de una multiplicidad de signos la supuesta infidelidad de Alia, declarándose capaz de percibir y anticiparse a sus verdaderas intenciones y deseos. Por ejemplo, en la primera cena que tienen con el tío, Canossa analiza e interpreta cada gesto de Alia y Juan: desde el beso que este último le da en el pelo (“La boca del tío en el pelo de la sobrina. ¿Por qué en el pelo?” [107]), pasando por el tipo de comida que cocina (de pronto descubre “que cocinar un pollo ha sido un acto de entrega. Servil e ingenuamente, se ha entregado aquella noche al enemigo” [108]), hasta los gestos de

Alia (viendo sus labios moverse, llega a la conclusión de que sus gestos son una burla “como cuando los niños remedan a los adultos y después de un rato dan ganas de patearlos o al menos cortarles la lengua” [108-109]). Del mismo modo, en extensas jornadas de insomnio, Canossa parece resolver puzzles que lo llevan a “conclusiones atroces” (121) que lo obligan, convencido de su lucidez y de la veracidad de sus *descubrimientos*, a despertar a Alia en medio de la noche para exigirle explicaciones sobre hechos que solo existen en su mente: “¡Se acabó, Alia, a mí no me engañan!” (123), es la frase que usualmente le lanza.

A lo largo del cuento, Canossa va de un signo a otro, afectado por una extraña impotencia o incertidumbre, hallando señales de significados inciertos, pero cuya sumatoria le permite constituir algo parecido a una certeza. Esta es, precisamente, la característica fundamental del paranoico, quien conforma una red infinita de signos que van de a uno a otro y que le hacen habitar un “mundo fúnebre y de terror” (Deleuze, y Guattari, 2002: 119). En este sentido, el título del cuento, *Naturalezas muertas*, se explica como un desdoblamiento del delirio paranoico en la naturaleza degradada de Retiro, donde la finitud se ha instalado en cada rincón del pueblo. Y, sin embargo, Canossa, al igual que Gómez, experimenta una forma de despersonalización que lo saca de sí mismo e inutiliza el lenguaje signifiante. Mientras camina por Retiro observando el paisaje y la naturaleza degradada de la provincia argentina, este siente que es un doble de sí mismo: sin reparar en los cambios atmosféricos que llenan el ambiente de un olor a cuero quemado, Canossa “de un momento a otro se desconoce completamente. Es como si fuera un doble de Martín Canossa circulando esta mañana por una locación llamada Retiro (...). Puede escuchar su respiración, pensar sus pensamientos, observarse desde afuera. Desde otra galaxia. Su conciencia figura a kilómetros de su materia corporal, por así decirlo, y de golpe teme perderla para siempre” (113).

Algo parecido ocurre en el episodio donde Canossa reconstruye los enunciados que alcanza a oír desde la barra del bar e intenta aquietar sus pensamientos desbocados fijando sus ojos en una pared verde. Sin embargo,

la pared parece hablarle también. De su hollín comienzan a salir otras palabras. Que eres un residuo, un perro botado a los pies de cualquiera. Que no eres el dueño de nada ni de nadie. Que nunca has sido el patriarca. Que estas copas, que este suelo de madera, este vino, los poros y los chillidos de esta mujer no son tuyos. Que eres un pedazo de este muro gastado. Canossa se mira las manos, las manos, las piernas, el cuerpo entero y tiene la sensación de no estar ahí, de haber sido absorbido por el cemento verdoso (118).

En este episodio, que se describe como una resolución de un puzzle de letras, las voces de los bebedores se confunden con sus propias voces interiores que lo atormentan. Si en el caso de

Gómez, el accidente precipita en la catástrofe el lenguaje significativo y las coordenadas epistemológicas, abriéndolo a una desinteriorización del yo, por el contrario, Canossa nunca consigue aplacar sus pensamientos, los cuales, tras cada nuevo indicio de la infidelidad de Alia, adquieren nuevos bríos. En otras palabras, tras estas experiencias de despersonalización, Canossa restaura rápidamente las formas comunes a las cuales intenta ceñirse sin conseguirlo, a saber, el patriarca, el propietario, el marido, etc., ya que adivina en cada elemento percibido algo que huye de su voluntad, enrostrándole su impotencia.

Estos episodios del cuento ilustran algunas de las consecuencias de la caída de la estructura de la percepción (Deleuze, 2017b). Si el otro rebaja los cuerpos a la tierra, pliega el deseo en los objetos y permite la distinción de la conciencia y su objeto, tras su caída los cuerpos y los objetos se enderezan o liberan de sus límites y formas, el deseo se separa de su objeto para devolverlo a los elementos puros y la conciencia se adhiere o coincide con su objeto de conocimiento. Esto explica las sensaciones referidas en los episodios señalados, donde las voces de su mente se mezclan con las voces de los bebedores y su cuerpo con la materialidad inorgánica del muro de cemento, y donde su conciencia parece eyectarse sobre la faz de la tierra hasta el punto de temer perder su materia corporal. Pero, además, la caída del otro explica el motivo por el que Canossa descubre incesantemente, tras cada objeto, gesto o palabra percibida, una certeza que, más bien, abriga dentro suyo, a saber, que Alia no le pertenece, que Alia es y ha sido de muchos otros. Esta última es la consecuencia más extendida que tiene la caída de otro en este cuento: despojado de lo virtual y lo potencial, todo adquiere para Canossa un aspecto brutal, amenazante e hiriente, que hace que lo sabido y lo no sabido, que lo percibido y lo no percibido, es decir, los signos y la certeza de la infidelidad, se enfrenten en sus pensamientos en un combate sin matices.

Por ejemplo, tras una pelea con Alia, Canossa experimenta sus palabras físicamente y describe sus pensamientos como agujones que penetran su cabeza: “Las palabras de Alia son una bofetada. Canossa siente el filo de miles de agujones en su cabeza. Levanta la vista para refugiarse en esos ojos (...) pero por primera vez no encuentra ahí nada parecido a la tranquilidad” (120). Asimismo, tras cada palabra que emiten en sus conversaciones los bebedores y las sutiles insinuaciones que adivina tras los gestos de la pelirroja en el bar, Canossa descubre la insoportable certeza del pasado libidinoso de Alia. La noche anterior a la muerte de Alia, Canossa la espía volviendo en la madrugada al bar en compañía de su tío,

y el gesto que se prodigan mutuamente le parece la confirmación definitiva de todas sus sospechas: “Paralizado, observa hasta el último detalle de la escena. Ve el instante en que la sobrina y el tío *se miran con la expresión que solo pueden tener los que han ido demasiado lejos y todavía no les basta. Ve cómo se muestran ante él (...) como lo que realmente son*” (127; énfasis añadido). En esta última noche, y tras una breve pelea, Alia muere abrasada entre las llamas que destruyen el bar y las habitaciones de la hostería.

El cuento termina con el testimonio que Canossa brinda a la policía, en el que se detiene en el instante en que Alia se encuentra suspendida entre la vida y la muerte:

Entonces la miré y ya no me parecía nada, dirá. El fuego la había deformado. Yo la vi quemarse. Parecía un tumor, una cosa ni viva ni muerta. Pero los ojos seguían con vida. Estaban muy abiertos, se podía imaginar lo que esos ojos aún veían. Estaba viva, se lo juro. Las llamas serpenteaban por las sábanas del nido. Entonces la dejé ahí y bajé al pasillo, porque el olor a quemado y sus chillidos y los poros y la lengua de fuego me ponían tembloroso (130).

Si bien la narración no precisa si la muerte de Alia fue un accidente o un asesinato, esta forma de morir es en relato la consecuencia necesaria o ineludible de aquella intemperancia que parecía portar y que constituía para Canossa la fuente de sus tormentos. El cuento comienza, precisamente, haciendo ver esta correspondencia: “Milagroso. A Canossa le parecía milagroso el resplandor de esa especie de cuchillo que lo ha amenazado por años, Calmosedan tras Ravotril, Adormix tras Zopiclona, se convierta así, de un día para otro, en un cuerpo fosforescente. Que casi estalle de tanta luz” (95). En lugar de inscribir la muerte de Alia en el régimen de la responsabilidad subjetiva, el incendio pareciera ser, más bien, la proyección de un deseo inconsciente o reprimido que adquiere la forma de un fenómeno de combustión espontánea. Desde esta perspectiva, este relato es semejante al argumento de *Nadie nunca se acostumbra*, en el sentido de que ambos discurren en torno a una potencia que se intenta reprimir o plegar, pero que se subleva y expresa violentamente, sin explicación alguna, a la manera de un *milagro* que materializa un anhelo inconfesable, y que conlleva una transformación vertiginosa de los cuerpos.

En estos libros encontramos otro tipo de cuentos que discurren en torno al motivo zen de la vacuidad y de la desinteriorización del yo. Es el caso del primer cuento de *Animales domésticos*, titulado *Yo, Claudio*. A diferencia de los argumentos de *Epidemia de Traiguén* y *Naturalezas muertas*, donde los amantes se conyugalizan rápidamente y son víctimas de sus propios deseos, en *Yo, Claudio*, la conversación entre una pareja de potenciales amantes, Claudio y Claudia, discurre en torno a los argumentos, las conclusiones y aprendizajes que

ella extrae de las películas que ve en el cine donde trabaja como boletera. Esta afinidad con el cine que manifiestan los personajes femeninos en estos últimos relatos, parece derivar de la complementariedad entre el lenguaje cinematográfico y el dinamismo cinemático de lo real, que tienen en común poner en juego semióticas asignificantes y simbólicas, procesos de individuación dinámicos y agenciamientos colectivos que desbordan la individuación personológica y los sistemas de codificación tradicionales. Entre los argumentos cinematográficos que recoge el relato, el siguiente parece ser el más relevante en cuanto que se confunde con el nivel de la diégesis en que se ubican la pareja de potenciales amantes.

Claudia habló de una película japonesa que había visto meses atrás. La protagonista era una japonesita con cara de muñeca rusa, según ella, que tomaba una pastilla para ir al futuro y se equivocaba y llegaba al pasado. En realidad llegaba a un momento en que no existía el mundo. Entonces la japonesita se sentaba en una roca (...) y se ponía a pensar en lo terrible que era la nada (16)

La descripción de la mujer de esta película, llega a coincidir con el aspecto de Claudia, denotando, no solo que ella ha contemplado el vacío, sino que, además, la contemplación del mismo constituye el problema sobre el que discurre el relato. El vacío en el budismo zen, según plantea Byung Chul-Han (2015), no marca ninguna trascendencia o fundamento desde donde emane o se origine una substancia, ya que este se encuentra al mismo nivel que el ser, de modo que este gira hacia la inmanencia del aquí y el ahora cotidiano. Asimismo, el vacío des-interioriza el yo, saca a la subjetividad fuera de sí, es decir, desubjetiva la conciencia vaciándola para hacer emerger una mismidad sin yo que se “abre a una anchura mundana” (2015: 24). En este sentido, el ser y el vacío no están separados por un desnivel que ubique a uno encima del otro, sino que forman parte de la inmanencia de la vida cotidiana, donde el ser, en medio de lo precedero, debe dejarse perecer también a sí mismo. En esta afinidad por lo cotidiano y lo precedero, y no en una cita romántica, es donde se fragua el amor entre Claudio y Claudia.

Tras haberse reunido tan solo en dos ocasiones, ella le pide a él que la acompañe a un hospital para ver a una anciana moribunda que podría ser su madre: “Claudio la miró y pensó en una gallina sin plumas. Volcada sobre unas sábanas lilas, medio destapada, con el cuello lánguido hacia un lado y el estómago hinchado. Tenía los ojos abiertos, pero parecía que no estuviera del todo viva” (17). Tras esta visión de la muerte, Claudio, quien trabaja como asistente en una clínica odontológica, observa a Claudia y atiende a las marcas futuras de la

enfermedad y la senectud que se insinúan en su cuerpo y, sin embargo, se muestra capaz de amarla:

Se puso a mirar los brazos delgados de la muchacha. Se acordó de las venas gordas y moradas de la mujer de la micro. Pensó en los brazos como palillos de la mujer del hospital. Pensó en los dientes de la mujer que acaso era la madre de Claudia; en su boca. Miró la boca de Claudia y concluyó que no era tan distinta a la de su madre, si es que era su madre. Y volvió a mirar la boca de Claudia, y entonces imaginó que de un minuto a otro iba a abrir esa boca y él iba a diagnosticar cuatro dientes picados y las encías inflamadas, y acto seguido iba a besar esas encías hinchadas como bolsitas de agua y esos dientes uno por uno, los picados y los sanos, y al final la boca entera de la muchacha (20; énfasis añadido).

Esta misma visión de la muerte se encuentra en el relato *Are you ready?* (2016), cuyo título, correspondiente al slogan de una marca deportiva, es resignificado, adquiriendo la connotación de una preparación frente a la muerte: “La polera tenía un estampado en letras rojas que decía: ‘*Are you ready?*’ Pero nadie estaba listo, nadie nunca lo estaría” (50). La protagonista del cuento asimila la muerte como un destino inexorable que es preciso preparar: tras ver los ataúdes, afirma que “ella querría que la incineraran, de modo que les ahorraría [a su familia] el trámite del cajón. Tenía que dejarlo escrito o decírselo a alguien. De pronto le urgió la decisión: llegaría a contarlo, sí, que su madre y sus cercanos lo fueran sabiendo desde ya” (50). En este cuento, la muerte no tiende hacia infinitud y la restauración del yo en el más allá, sino que más bien esta vira hacia la inmanencia de lo cotidiano, de modo que morir es “apagarse de a poco, como un solcito de otoño” (48) dejando tras de sí unos “*restos*, como si fueran las sobras de un pan desmigajado” (46). Estas imágenes cotidianas le permiten al narrador explicar la muerte como un proceso de separación de la conciencia respecto de su sustrato biológico, o bien, como una conversión de la persona en cuerpo, en virtud de aquello que de pronto se ausenta, y que se expresa tan solo como un “silencio rotundo, [en] ese cuerpo que de golpe se volvió una cáscara vacía” (51).

El cuento *Patanjali* (2011) discurre en torno a un doble problema, que la narración inscribe también dentro de las filosofías budistas e hinduistas: la herencia de los padres y la posibilidad del perdón. El relato se focaliza desde la perspectiva de un personaje masculino, él, quien se encuentra esperando a una mujer afuera de una tienda de mascotas tras recibir un escueto mensaje de ella. El narrador abre una analepsis para dar cuenta de las circunstancias y los motivos por los cuales las vidas de él y de Luciana convergen. Por sugerencia de su terapeuta y con mucho escepticismo, él comienza a acudir a clases de yoga, en las cuales conoce a Luciana, cuya principal característica es su ausencia, o bien, su falta de asidero en

la vida terrenal, ya que él jamás accede a “una pista sólida de su existencia” (77). Tras enterarse de que ella acude a su mismo terapeuta para tratar “un trauma feo” (76), sostienen una conversación que deja al descubierto la naturaleza de los acontecimientos que vinculan sus trayectorias vitales: “Lo que pasa es que no te atreves a ver a la bestia, sentenció ella (...). ¿Qué bestia? La que se te arranca por los ojos, hombre, aclaró (...). Tú sabes perfectamente de lo que estoy hablando, pareció leer sus pensamientos Luciana. Me da miedo decirlo... balbuceó. Y entonces lo dijo con todas sus letras: yo soy la hija del gordo Román” (77-78).

Con estas palabras, la narración nos introduce en el caso de una crónica roja que compromete a sus respectivos progenitores: el padre de él asesinó a su esposa y al padre de Luciana, mientras estos últimos se encontraban en un hotel, para luego proceder a suicidarse. Las breves palabras que Luciana le prodiga, en las cuales afirma descubrir tras sus ojos la bestialidad de su padre, parecen liberarla del duelo, permitiéndole progresar rápidamente en el objetivo del yoga de desligarse de las ataduras de la materia: “La mujer ahora no solo se elevaba del suelo, sino que flotaba en un universo propio, a años luz de este mundo. Bastaba con que el instructor pronunciara la primera vocal del sánscrito para que ella se fuera, y se fuera y se desintegrara en la atmósfera de la sala y borrara los rastros de la antigua Luciana” (79). Él, por el contrario, tras esta conversación, retrocede en sus logros, ya que los movimientos incesantes de sus pensamientos le impiden dialogar con su cuerpo, arraigándolo en la culpa: “Por más que se esforzara, no lograba dialogar con sus músculos. (...) Su mente se iba ahogando en el fango de los pensamientos terrenales: las imágenes bailaban solas, sin que él pudiera controlarlas. La peor de todas era la del gordo Román. La barriga perforada del padre de Luciana por su propio padre. Y su madre, allá al lado, desnuda en el charquito” (79).

A lo largo de la trama, él codifica sus estados mentales según los referentes espaciales de lo vertical y lo horizontal. Por ejemplo, su terapeuta “*lo había rescatado del pozo que eran sus días, y le había devuelto la gloriosa planicie de las horas muertas*” (74; énfasis añadido); y esta idea se vuelve a repetir en la última conversación que sostiene con Luciana, donde, a propósito de la vinculación que esta señala entre él y su padre, el narrador afirma que “él necesitaba erradicar (...) a todos los progenitores, los parientes, los antecesores. *Él necesitaba la gloriosa planicie de todos los días*” (78; énfasis añadido). Pero estas metáforas espaciales que le permiten describir los movimientos incesantes que efectúan sus

pensamientos, se proyectan también sobre Luciana. De modo que la narración distingue tres niveles o estados mentales, el *hojaldrado del plano de inmanencia*: en el extremo inferior, la profundidad o el pozo en que él se encuentra hundido, y que la narración asocia a la pertenencia genealógica y a la memoria del crimen que, a la manera de un agujero negro, ejercen una fuerza gravitatoria que lo ata a sí mismo y a su cuerpo; en el extremo superior, la altura hacia la que se eyecta Luciana y donde puede desprenderse de su materialidad corporal y del fango de los pensamientos terrenales; y, entre ambos extremos, la planicie, a ras de suelo, correspondiente a la vida cotidiana y que constituye la única aspiración hacia la que él propende.

El relato pone de relieve que “él no cree en nada. Ni en Patanjali ni en Cristo ni en el camino del medio ni en los sobrevivientes ni en los sucesores ni sobre todo en los padres” (75). A pesar de esto, el cuento concluye desdoblado el modo en que él lidia con el peso de su pertenencia genealógica, en la actitud de un gato que adopta en una tienda de mascotas, cuando ya ha claudicado en su espera: “Se acerca al gato anaranjado y lo saca de la jaula, ¿Cuánto cuesta?, le pregunta al encargado del negocio con el animal entre las manos. Son de la calle, señor, se regalan. Y en seguida lo mete en una caja de cartón. ¿Qué come?, pregunta ya en la puerta. Lo que le den, cualquier cosa. ¿Es zen? Pero el vendedor ya no lo escucha” (80). El gato acepta lo que den, lo cual constituye un principio de la actitud espiritual zen: aceptando la miseria y la grandeza de lo cotidiano, sin mirar ni hacia arriba ni hacia abajo, la actitud zen se rehúsa a imponer, delimitar o cerrar nada, la cual es, precisamente, la actitud que adoptan estos hijos frente a la violencia y el daño ejercido por sus progenitores, mostrándose capaces de traicionar el sentido de pertenencia genealógico para encontrar el mutuo perdón y la paz. De este modo, adoptando este gato, la narración nos confirma que él consigue liberarse de la oprimente gravedad del retorno hacia sí mismo que le impone su memoria, y que, finalmente, ha alcanzado la gloriosa planicie de la cotidianidad.

En el cuento alegórico *Cielo raso* (2016), encontramos, de igual modo, el motivo zen de la vacuidad. En este relato, una “aprendiz de piano y de natación” (87), antes de internarse en la vacuidad, se debate en una suerte de encrucijada amorosa entre sus instructoras, con quienes sostiene unos vínculos que parecen trascender el aspecto formativo, para implicar, además, la atracción amorosa y/o sexual. Todas las tardes la niña acude desde sus clases de natación a la casa de su instructora de piano, sin embargo, el relato se abre señalando un

acontecimiento que interrumpe esta rutina: “una tarde la niña llega pasada a vino” (85). Producto de este acontecimiento, sumado a la confesión de haberse reunido antes con la instructora de natación, la instructora de piano, sintiéndose traicionada, decide terminar su relación con la niña, mientras piensa en la contigüidad sonora entre las palabras *nado* y *nada*:

¿Te vas a llevar el cojín?, pregunta [la instructora]. No, cómo te lo voy a quitar. Pero si es tuyo insiste la mujer. Quiere decir: pendeja culiá. Pero dice: es tuyo el cojín. No fue nada, preciosa, suspira la niña. ¿Preciosa quién? ¿Preciosa la nada? La mujer quiere preguntar, pero mejor se calla. La nada duerme en mi vértigo, piensa. Y piensa en el cielo raso del invierno. Y en el cojín y en la preciosa nada. Y en la nada, preciosa. Y en la piscina municipal y en las pepas de vino y en las mujeres buceando en un mar sanguíneo y en todo lo que se cuele por sus adentros ya rajados (86).

Al margen de las convenciones normativas que rigen el vínculo entre mayores y menores, entre preceptores y estudiantes, la narración pone de relieve las apetencias sexuales que parece poner en juego el proceso formativo de la aprendiz. En otras palabras, la narración desplaza todo potencial contenido disciplinar, en provecho de afectos asubjetivos que atraviesan por igual a preceptores y estudiantes. En el caso de la instructora de piano, estas pasiones innominables son codificadas recurriendo a metáforas animales: la mujer llama a la niña “cachorrita” (85) y la mira “como una perra, salivando” (85), denotando las apetencias incontrolables que la niña despierta en ella. Del mismo modo, la narración sugiere que la niña sostiene una relación amorosa y/o sexual con la instructora de natación: sentada en una cuneta chupando un helado napolitano, la niña recuerda a la instructora de nado

emergiendo a la superficie y llevándote a su ángulo, llevando tu pelo húmedo, tu cuerpo liviano, tus manos hacia el inicio de algo remoto, solas y a flote, todos los ruidos de la ciudad desconectados o conectados en alguna otra órbita, los pianos sin dientes, el mundo una superficie acuosa, mientras ella te absorbe y tú no tienes voz ni aire en los pulmones ni ganas de alejarte del cuerpo flotante que te ahoga te chupa te suelta y se aleja dando brazadas hasta la escalerita de salida (87).

La narración destaca la distancia o incompatibilidad entre esta experiencia que le hace desear que “la Tierra sea de agua y nadar hacia afuera, siempre hacia afuera” (88), con las instrucciones de piano, en el sentido de que el medio acuoso se presenta fundamentalmente como una ruptura de la discontinuidad corporal y como una interrupción del sonido, y, luego, como un preámbulo o preparación de su internación en la nada.

En la última parte del cuento, la niña dialoga con un conjunto de voces de procedencia indeterminada que la preparan para su ingreso en la vacuidad: estas le dicen que la nada “era un silencio anaranjado y estridente; que desaparecían las distancias y contornos” (88), que ahí “ya no habría digestión, le dijeron. Ya no habría apetito ni sol de invierno ni cielo raso ni

recuerdos. Sobre todo no habría recuerdos” (89). De estas palabras, se deduce que el ingreso en la nada, lejos de prometer, como en el cristianismo, el ingreso del yo en la infinitud divina, vacía la subjetividad, como si esta introdujera una ruptura en la sincronización de la mente y el espacio vital que efectúa el trabajo del ritornelo. La niña se interna en la nada, como si se internara en la piscina de la profesora de natación y efectuara, precisamente, aquello que la instructora de piano le reprocha, a saber, internarse en ese “silencio sanguíneo” (90). En este sentido, como en los estados mentales en torno a los que se organiza el cuento *Patanjali*, el relato parece tender gradualmente hacia un proceso de disolución, donde la instructora de piano, con “la cabeza llena de ruidos” (87), corresponde al extremo más alejado de la vacuidad, desde cuya casa tan solo puede imaginar el silencio y la ruptura del principio de individuación que la maestra y la aprendiz de nado alcanzan en el medio acuoso. El título del cuento, *cielo raso*, remite tanto a una barrera espacial que delimita los lugares en que se halla, como a todo aquel conjunto de adherencias y rigideces de las cuales la niña termina liberándose para ingresar en la apertura sin barreras de lo indiferenciado, en el cual no hay ni apetencias ni subjetividad.

En el cuento principal de *Imposible salir de la tierra*, que se titula del mismo modo, se presenta también el motivo de la coexistencia del ser y la nada en un espacio de inmanencia donde el sueño y la vigilia, la vida y la muerte, el adentro y el afuera se compenetran mutuamente. Este cuento comienza exponiendo la singular circunstancia que afecta a Julieta, aquejada de una enfermedad que la confronta con una difícil decisión:

Dejar que el cirujano corte y trate de componer las cosas; o no hacer nada. Si no hace nada nada, lo más probable es que las células degeneradas la devoren tranquilamente en la sala del hospital. Y si deja que el cirujano opere también tiene dos opciones: quedar bien o quedar mal. Cincuenta y cincuenta. Si queda mal tiene otras dos posibilidades: convertirse en planta o andar con una bolsita para todos lados, como esa gente que pasea a su perro y va recogiendo todas las *fecas* (29).

El relato comienza con esta situación donde la hermana enferma, Julieta, y la hermana sana, Raquel, se encuentran abocadas a la tarea de decidir qué hacer ante la enfermedad y los riesgos que comporta la intervención médica. Mientras Raquel le exige a Julieta que acepte el tratamiento que le ofrecen los médicos, pese al riesgo que conlleva, llegando a amenazarla con suicidarse si es que no accede a operarse (“si no te internas me mato” [32]); Julieta, ante las opciones que le ofrece el médico, y que sintetiza con el enunciado “terminar como planta o perro” (31), se rehúsa a ser operada y, por el contrario, corteja la posibilidad del suicidio. El relato es enfático en exponer la falta de apego por la vida que manifiesta Julieta, quien,

considerando que ha superado la orfandad y cumplido su misión en la vida, afirma que “morirse no era un problema [y que] el problema real era saber cómo y cuándo” (33). Pero ambas hermanas manifiestan este desapego hacia la vida, compartiendo la certeza de “que no estaban cien por cierto vivas” (33) y de que la vida es “una tela demasiado fina” (41).

Paralelo a la hospitalización de Julieta, el narrador expone las circunstancias en que las hermanas quedaron huérfanas: el padre habría muerto víctima de una bala loca, en un extraño accidente en Japón, y su madre, producto de la muerte de su esposo, se suicida intoxicándose con barbitúricos tras una jornada laboral en el hospital donde trabajaba como enfermera y que es el mismo recinto en el que, en el futuro, Julieta se hospitalizará. A diferencia del cadáver del padre que las hermanas nunca llegan a ver, el cadáver de la madre produce en ellas un gran impacto que, según sugiere la narración, parece proyectarse somáticamente en la enfermedad de Julieta. Raquel intenta proteger a su hermana de esta visión de la muerte, previendo que aquel dolor habría de expresarse en el futuro a través de la enfermedad. Igualmente, el narrador expone una singular situación que aqueja a las hermanas y que las acompaña en el discurrir de estas dolorosas circunstancias:

Deben haber tenido siete y nueve años. Siete Julieta y nueve Raquel. Entonces pensaban que eran catalépticas. No sabían bien qué era la catalepsis, pero les parecía que no estaban cien por cierto vivas. El aire se les suspendía de repente y las mandaba a un lugar impreciso, que no consistía en la vida ni en la muerte. Pero lo más raro no era la catalepsia misma sino la coordinación cataléptica. Es decir, el acoplamiento entre las hermanas: dos vivas muertas o muertas vivas en el mismísimo instante (33).

El estado cataléptico envuelve la realidad en un estado de suspensión onírico, donde la vigilia y el sueño, la vida y la muerte, se compenetran mutuamente, manteniéndolas, como diría Nancy, en un *balanceo* “entre algo y nada, entre el mundo y el vacío” (2007b: 47). La catalepsis opera en el relato como un umbral a través del cual las hermanas pasan de la vida a la muerte y viceversa, denotando que el relato agrupa lo real bajo una línea inmanentizante que reúne lo vivo y lo muerto, sobre cuyo límite las hermanas se deslizan cada noche. Este umbral o *flatline*, como diría Fisher (2009), no es una línea de muerte claramente demarcada, sino que un viaje de experimentaciones nocturnas donde se sucede una muerte falsa que las acerca, aiónicamente, a la experiencia de la muerte definitiva, pero como si estas dejaran crecer junto al sueño el anhelo de una muerte que, sin embargo, nunca llega. En este cuento la muerte pierde su realidad sustancial, es decir, deja de ser un instante indivisible y personal, para desplegarse en una multiplicidad de muertes parciales, bajo la forma de la degeneración celular y la discapacidad física que amenazan a Julieta.

El sueño mejor coordinado de sus vidas coincide con la muerte del padre: en el sueño “vieron al padre con un traje espacial dando pasos temerosos sobre la luna llena de polvo. El hombre cargaba el arpa en una mano. De un minuto a otro se sentaba en un cráter y se ponía a tocar. Pero el sueño era sin sonido, de manera que el padre tocaba como al vacío” (34). La imagen de la consecución de la superficie lunar, opera en el relato como una metáfora de la muerte, donde esta última coincide con el ingreso en la vacuidad y el afuera que Julieta anhela. En este sentido, el significado que adquiere en el relato la afirmación de Raquel, “el hombre no ha salido jamás de la tierra” (40), y que otorga su nombre al volumen de cuentos, no se reduce a la teoría conspirativa según la cual el hombre nunca llegó a la luna, sino que también al anhelo frustrado del afuera y la vacuidad, que las confronta a las condiciones y posibilidades limitadas que ofrece la Tierra. Confirmamos esta lectura en la imagen con que concluye el relato y donde Julieta, al no conseguir suicidarse, se sueña a sí misma convertida en un pez que nunca alcanza a llegar al otro lado, al más allá: “Sueña que es un pescado azul de cola pálida y fabulosamente larga, una cola de metros, de kilómetros, con la que se desplaza como si volara, como si no estuviera en el agua sino en el aire, y nada o vuela y atraviesa una laguna o una galaxia y no llega, y no llega nunca al otro lado” (43).

Esta pesadilla constituye la expresión final de una certeza inquietante que atraviesa integralmente, no solo este cuento, sino que todos los relatos comentados a lo largo de este capítulo y que es posible sintetizar en una máxima del budismo zen: “no hay nada por fuera de la inmanencia del mundo” (Han, 2019: 30). Las hermanas parecen constatar que no hay un afuera al que sea posible huir o, a la inversa, que habitan una interioridad administrada técnicamente y condenada a la destrucción. Oscilando entre la indignación y la necesidad de hablar, Raquel insiste a lo largo del cuento en dos temas que, aparentemente, no tienen ninguna relación con la trama principal del cuento: el calentamiento global y el desarrollo de tecnologías de acondicionamiento térmico. El intenso proceso modernizador japonés sirve como referente en este cuento para formular una crítica al modelo de desarrollo contemporáneo: “Los japoneses viven doce horas antes que nosotros y eso los hace de por sí más despiertos- apuesta Raquel (...) y ahora anuncia que están limitando el uso de aire acondicionado en las oficinas públicas: veintiséis grados de temperatura mínima en verano y veinte de máxima en invierno” (29-30). Sin embargo, Raquel juzga negativamente esta tecnología, en la que los japoneses serían una gran potencia: “El hombre no está hecho para

temperarse y que el atropello a la naturaleza y que el fin de la civilización y que la humanidad estallando en pedacitos y que la hecatombe” (35), son los temas a los que se refiere. Este atropello a la naturaleza se hace evidente apenas las hermanas salen de sus casas: “Cuando salieron de la casa rumbo al hospital, esta mañana, el sol era un disco macabro de rojo. Parecía, así lo vieron las hermanas, que se iba a reventar arriba de sus cabezas” (34).

La preocupación por el medio ambiente que manifiesta Raquel en este cuento, se inscribe en un amplísimo fenómeno que obedece a un síntoma de la fase apocalíptica en que ha entrado el capitalismo tardío y que se expresa, como plantea Sloterdijk (2006b), en una fuerza explicitante de una certeza que ha dejado de ser natural y obvia, a saber, que ser-en-el-mundo es ser-en-lo-respirable, que la atmósfera circundante nos permite respirar y vivir. Los personajes que pueblan estos relatos parecen reducirse a meras siluetas recortadas sobre un telón de fondo apocalíptico en el que se evidencia la degradación de la naturaleza, la pérdida de la biodiversidad y la alteración de los ciclos climáticos de la tierra. Por ejemplo, en *El único orden posible* (2011), el padre de la médica veterinaria habla “de la deforestación y la degradación de los bosques en el mundo. Pérdida de la masa forestal, planeta desnudo, extinción de las especies” (123), sin reparar en el vínculo entre su propio modo de vida y este tema que, en realidad, disfruta. El cuento *Cuadrar las cosas* (2016) se enmarca espacialmente en un pueblo que “parece consumirse en las llamas estivales” (92), donde una mujer decide renunciar a su único afán sustantivo, “su adorado silencio mientras contempla la colina en llamas” (91), para construir un hijo, cuyos llantos no soporta y que acaba destruyendo. Algo parecido ocurre en el pueblo de Retiro del cuento *Naturalezas muertas*, donde Canossa, concentrado en su paranoia, “no repara en el olor a quemado, ni en el canto agónico de las cigarras calcinadas en los últimos incendios matinales” (113). Del mismo modo, aunque sin profundizar en sus respectivas motivaciones, en los cuentos *La epidemia de Traiguén*, *Patanjali* y *A las cuatro, a las cinco y a las seis*, los personajes manifiestan una voluntad de interrumpir las cadenas genealógicas que los preceden, o bien, lisa y llanamente, una negativa a reproducirse.

Al margen de sus tramas particulares, todos estos relatos, incluido *Imposible salir de la tierra*, nos presentan a unos personajes que parecen suspendidos en un presente despojado de porvenir, o bien, donde el porvenir se avizora como un reservorio de acontecimientos catastróficos que interrumpirán inexorablemente la regularidad del cosmos concebido.

Semejante a la función que desempeña el mundo animal en estos relatos, la condición catastrófica en la que se encuentra la naturaleza constituye un correlato espacial de esta forma de expolio que es saber que el porvenir se encuentra determinado por el presente y el pasado. Este motivo, que sirve como un telón de fondo a las tramas narrativas, envolviéndolas de una atmósfera opresiva, pone en juego el problema que Berardi (2019) designa con el concepto de *futurabilidad*, esto es, la multiplicidad de futuros posibles inmanentes en la actual conformación apocalíptica del mundo. En este sentido, el enunciado, *imposible salir de la tierra*, apela a la necesidad de hacer ver que habitamos una adentro en que el que se encuentran emparedadas todas las salidas, o bien, para plantearlo en los términos de Lapoujade (2016), todo futuro posible se encuentra determinado por una axiomática que permite, favorece y prevé las formas posibles del porvenir.

Lejos de tematizar cualquier aspecto relacionado con la ciencia ficción, esta metáfora supone un giro hacia la inmanencia cotidiana del aquí y el ahora, en el que se evidencia el carácter contingente y transitorio de los juicios del pensamiento, así como el aspecto perecedero de la vida. En este marco, las experiencias de despersonalización de las que dan cuenta estos relatos, evidencian la dimensión creativa del acontecimiento, los cuales adquieren en los relatos la forma de un anhelo inconfesable o reprimido, que precipita en la catástrofe el lenguaje significante, así como las coordenadas espaciales y epistemológicas, abriendo a las subjetividades a la experiencia de un yo vaciado y desinteriorizado. En estas experiencias incommunicables se cifran un conjunto de posibilidades insospechadas para estos personajes, como si estos desprogramasen la determinación que ejerce el presente sobre el porvenir, los humanos sobre los animales, la voluntad sobre la memoria, el sujeto sobre el objeto, aunque, en efecto, los personajes permanezcan ciegos a las posibilidades que abren para ellos estas experiencias.

Asimismo, aunque el título sugiera lo contrario, *los animales domésticos* no son los animales individualizados y sentimentales, los perros y gatos, sino que los propios humanos en virtud de las relaciones que establecen consigo mismos. Aquella domesticidad apela a los mecanismos psíquicos mediante los cuales los humanos se domeñan, tomados por sus propias palabras y pensamientos, convertidos en víctimas de sí mismos. A la manera de un espejo invertido, en estos personajes laterales y no humanos, se desdoblan las trayectorias vitales de los seres humanos, encarnando afectos y potencias asubjetivos, o bien, sus apetencias y

anhelos insatisfechos, inconscientes o reprimidos. Esta estrategia retórica, que desdobra el mundo humano en el mundo animal, sirve para ilustrar un continuo pasaje entre trascendencia e inmanencia, entre las formas comunes a las que se ciñen los cuerpos y la vida cotidiana compenetrada por la vacuidad y lo perecedero. Así, estos relatos tienden a representar a personajes aprisionados entre los estratos, abocados a la constitución de sus formas sustanciales, agobiados por los grados de proximidad o lejanía que tienen respecto de las mismas, pero que, de modo indefectible, tarde o temprano, acaban por hundirse en la vacuidad o el afuera, cuya presencia adivinan en cada rincón.

7.5.2. HABITAR LA INMANENCIA, A LA HORA DEL MUNDO

En la novela *Sistema Nervioso* (2019) de Lina Meruane, también encontramos el motivo de *salir de la tierra*: la astrofísica que protagoniza esta novela, *Ella*, se encuentra abocada a la tarea de escribir una tesis doctoral acerca de un hipotético y futuro planeta habitable, ya que la vida en la Tierra pareciera encontrarse al borde la extinción. Su trayectoria vital y esta tarea que se encuentra desarrollando y que no consigue concluir, operan como un eje articulador del discurso narrativo, desde el cual se desprenden un conjunto de narraciones fragmentadas que, por un lado, reconstruyen las huellas biográficas de la enfermedad y los acontecimientos imprevisibles que remueven las potencias de ella misma y sus seres amados; y, por otro lado, dan cuenta del ingreso de la humanidad en un escenario apocalíptico, definido por un conjunto de conflictos sociales, políticos y medioambientales, en los cuales se cifra el porvenir. Estructuralmente, la novela se compone por cinco capítulos narrados por una voz omnisciente que, confundándose con la voz de la protagonista, pone énfasis en las vicisitudes orgánicas que enfrentan tanto Ella como sus familiares: *agujeros negros (presente inquieto)*, nos introduce en las circunstancias en que Ella se encuentra viviendo en *el país del presente* y las dolencias físicas y psíquicas que la aquejan; *estallido (meses antes)*, que aborda su crisis conyugal con Él, un antropólogo forense, y las consecuencias del accidente que este sufre mientras excava unas fosas, donde yacen huesos de migrantes muertos; *vía láctea (pasado imperfecto)*, que se centra en el cáncer de mama que afecta a su Madre, a propósito de lo cual Ella reconstruye episodios de su infancia y la crianza de ella misma y sus hermanos; *polvo de estrellas (entre tiempos)*, donde se expone la naturaleza del vínculo que Ella sostiene con su hermano mayor, el Primogénito,

y donde se ensaya una explicación de las tendencias autodestructivas de este último; y, finalmente, *gravedad (tiempo futuro)*, donde Ella retorna al *país del pasado* para acompañar a su Padre, aquejado por una enfermedad, y desde donde plantea sus inquietudes acerca del porvenir de la humanidad.

Los personajes y acciones en torno a los que discurre la novela, se distribuyen siguiendo un criterio espacio-temporal, entre *el país del presente*, donde viven Ella y Él, y *el país del pasado*, donde vive su familia, compuesta por el Padre, su madrastra, la Madre, su hermano, el Primogénito, y sus hermanastros, los Mellizos. Esta distribución obedece a un acontecimiento que divide la biografía de Ella en un antes y un después: en busca de unas respuestas a sus inquietudes intelectuales, Ella traiciona la voluntad de su Padre, para alcanzar el país del presente, que es el único lugar donde puede desarrollar un estudio en la disciplina científica que ha escogido. En este sentido, la narración se estructura sobre una traslación del eje de su trayectoria biográfica, que posibilita una triple traición al Padre: “La primera traición fue descartar la medicina por una ciencia que lo explicaba todo, lo microscópico y lo macroscópico. La segunda traición fue malgastarse la vejez del Padre y luego mentirle mirándolo a los ojos. Su última traición sería desestimar su consejo” (73). La conciencia de las traiciones identificadas en esta cita, evidencian la ambivalencia en que se debate la protagonista, entre su voluntad de avanzar hacia el futuro a toda costa y el peso de la responsabilidad contraída al momento de emprender esta dinámica en dirección hacia adelante. En otras palabras, pese a haber huido y conseguido labrarse una nueva vida en el país del presente, al margen de la influencia del Padre y la Madre, Ella vuelve continuamente sobre sus figuras, en virtud de la deuda que ha contraído con este y la manifestación en su cuerpo de un conjunto de fenómenos morbosos en los cuales descubre el vínculo inextricable que sostiene con estos.

Ella expresa en su narración un intenso sentido de pertenencia hacia su familia, que se define menos por una cultura y crianza común, que por los fenómenos morbosos que experimentan sus cuerpos. Ella es integrante de una familia de médicos, lo cual los dota de una sensibilidad asociada a estos fenómenos; pero, además, integra un árbol genealógico marcado tanto por el cáncer, porque Ella “era miembro vitalicio de una estirpe cancerígena” (173), como por las consecuencias de sus uniones concupiscentes. En las patologías que desarrollan Ella y su hermano, el Primogénito, se expresa la transgresión efectuada por sus

progenitores, quienes, al pertenecer a la misma familia, condenaron a su progeñie a unos “malos antecedentes genéticos” (182) y a la ausencia de una madre biológica, quien muere en el contexto del parto que daría a luz a Ella. Asimismo, la muerte de la madre provoca que las vidas de ambos hermanos se escindan, en el sentido de que mientras Ella encuentra una madre sustituta en la Madre, por su parte, el Primogénito, quedando sujeto a la memoria de la madre biológica que alcanzó a conocer y que, por tanto, perdió, se rehúsa a reemplazarla, optando por el resentimiento y la autodestrucción. Estos aspectos generales de la novela, sobre los cuales ahondaremos en lo sucesivo, pertenecen *al plano de organización* que distribuye las formas de las cosas según una matriz cultural edípica, patriarcal y capitalista, que coexiste simultáneamente con diversos espacios y temporalidades.

Si bien la trama narrativa principal acontece al nivel del *plano de organización*, en el cual se labra la identidad personal, determinada por las relaciones de parentesco y el sentido de pertenencia, la narración tiende a deslizarse hasta lo que, con Deleuze y Guattari, hemos denominado *plano de consistencia*. Tal como Ella se encuentra abocada a la búsqueda de una nueva Tierra extraterrestre que le permita formular una hipótesis doctoral, la narración tiende a deslizarse hasta aquella *nueva tierra* de la que hablan Deleuze y Guattari (2002), y que identifican con el CsO, esto es, el plano de consistencia. Tras los códigos sociales y las formas comunes, tras las relaciones de parentesco y el sentido de pertenencia, centellea la materia intensiva del plano de consistencia, en cuyo nivel todas las formas desaparecen en provecho de composiciones de velocidad entre elementos informales, acontecimientos microscópicos e interacciones moleculares, porque, en definitiva, este plano remite al “cuerpo no formado, no organizado, no estratificado o desestratificado, y a todo lo que circulaba por ese cuerpo, partículas submoleculares y subatómicas, intensidades puras, singularidades libres prefisicas y previtales” (2002: 51). Las palabras de Deleuze y Guattari acerca del plano de consistencia, parecen ilustrar con claridad el conjunto de problemas que aborda esta novela:

[El plano de consistencia] está recorrido por las cosas y los signos más heteróclitos: un fragmento semiótico está al lado de una interacción química, un electrón percute un lenguaje, un agujero negro capta un mensaje genético, una cristalización produce una pasión, la avispa y la orquídea atraviesan una letra... Y no es ‘como’, no es ‘como un electrón’, ‘como una interacción’, etc. El plan de consistencia es la abolición de toda metáfora; todo lo que consiste es Real. Son electrones en persona, verdaderos agujeros negros, verdaderos organitos, auténticas secuencias de signos. Lo que ocurre es que están arrancados de sus estratos, desestratificados, descodificados, desterritorializados, y eso es precisamente lo que permite su proximidad y su mutua penetración en el plan de consistencia. Una danza muda. El plan de consistencia ignora las diferencias de nivel,

los grados de tamaño y las distancias, ignora cualquier diferencia entre lo artificial y lo natural. Ignora la distinción entre los contenidos y las expresiones, como también entre las formas y las sustancias formadas (74).

Al respecto, lo primero que habría que decir es que, como queda en evidencia en la breve descripción del argumento de esta novela, la narración presenta a los personajes utilizando pronombres personales (Él y Ella), o bien, la nomenclatura que designa las relaciones de parentesco con la protagonista (Madre, Padre, Primogénito, Amiga, Prima, etc.). Esta decisión estilística entra en correspondencia con la tendencia del texto a atender a las relaciones diferenciales, entre agentes químicos y biológicos microscópicos, que posibilitan o sustentan la vida, en el sentido de que, de este modo, la narración atenúa o disuelve la identidad personal de cada personaje. La novela toma a cada personaje como un *holobionte*, es decir, como el efecto de un proceso de individuación inestable, donde cada sujeto engloba un conjunto de relaciones diferenciales entre agentes moleculares, inorgánicos e inhumanos, cuyas complejas interacciones químicas y biológicas resultan mucho más explicativas de lo que cada uno es, que sus respectivos nombres propios o las relaciones de parentesco que los determinan. La novela hace del mundo un devenir, extrayendo de las formas comunes del cónyuge, el padre, la madre, el hermano, las variaciones intensivas del plano de consistencia, en cuyo nivel se pone de relieve el movimiento universal que efectúa todo lo que vive en el cosmos hacia lo menos diferenciado, y que denominamos en este trabajo *devenir imperceptible*. Inscrita en el marco epistemológico de la astrofísica, Ella se presenta como el personaje más consciente de este devenir universal que deshace las diferencias sustanciales y subjetivas: “*Ella no es nadie. Nadie. Eso Ella ya lo sabe. Ella no es más que la cháchara electroquímica de millones de células tan nerviosas como las de cualquiera*” (74; énfasis añadido).

Cuando Ella afirma, a propósito de la afección médica que padece, que “un diagnóstico no es más que una etiqueta sobre un cuerpo” (40), la narración se adscribe al principio empírico de que “las relaciones son exteriores a sus términos” (Deleuze y Parnet, 1997: 65), porque que el lenguaje médico, como cualquier representación, es incapaz de explicar la infinidad de complejas interacciones que tienen lugar en un cuerpo. Y, sin embargo, la narración desciende hasta el plano de consistencia que es “como un corte de la Naturaleza, como una visión que permite captar todo lo imperceptible en ella, todo lo que de lo contrario es recubierto por las cualidades y las formas visibles sobre el otro plano [de

organización]” (Lapoujade, 2016: 195). Por ejemplo, la narración atiende a la “materia de los pensamientos” (67), evidenciando la influencia que ejercen ciertos agentes químicos y los órganos, sobre los estados mentales y la percepción sensorial; como en el episodio ubicado al principio de la novela, en el que Ella se encuentra medicándose con corticoides, los cuales le hacen pensar que cuenta con el tiempo suficiente para terminar la redacción de su tesis. Tras consumir la medicación, Ella ingresa en “el tiempo del corticoide” (53) y afirma: “¡No me falta tanto! ¡No me falta nada! Se aceleran sus pulsaciones y comprende que *es químico ese optimismo*. Esa convicción está hecha de asteroides” (50; énfasis añadido).

Del mismo modo, la narración destaca la correspondencia que habría entre el estado mental de Él, quien, después del accidente en la fosa, pierde “el eco de su alegría anterior” (92), y los malestares estomacales que sufre: el médico a quien acuden, les explica que estos malestares son un efecto del estrés, ya que “la panza tenía su propio cerebro (...) [y] en las tripas tenía tantos neuroreceptores y neurotransmisores como el cerebro en la cabeza” (107). Asimismo, las secuelas de la explosión en el cuerpo de Él, se expresan como una ruptura del límite corporal entre el adentro y el afuera: “*El estallido se le queda dentro del oído. Se le quedan dentro esos trabajadores caídos con cinceles, picos, rasquetas, recogedores de tierra y relojes detenidos en la muñeca*” (86; énfasis añadido), bajo la forma de una “alucinación auditiva” (79) que lo acompaña persistentemente. Producto de los malestares estomacales que comienza a padecer después de este accidente, Él se somete a una endoscopia que retrata su estómago y que adquiere la connotación de una desterritorialización de su subjetividad. La enfermedad allana unas condiciones para llevar a cabo este examen que, en el contexto de la narración, donde se expone la violencia patriarcal que ejerce Él sobre Ella, adquiere el sentido de una subversión de su subjetividad.

[El rostro del médico] resplandecía frente a la pila de papeles que depositó entre ellos mientras tomaba asiento. Eran los retratos de sus cavidades internas. El canal de su ano rodeado por ese doble anillo muscular, el engrosamiento estriado del recto. Ella lo había mandado a hacerse ver y era Ella quien lo estaba viendo ahora en sucesivas fotocopias a color, los *suaves rosados lustrosos recovecos* donde se perdían sus ojos. Era tan poderosa la certeza de estarlo conociendo. El lugar donde se colaba el aire que respiraba y surgía vibrando cada palabra, por donde se formaban sus gritos. Y la distrajo el médico mostrándoles *glándulas hemorroides clavos de olor* que eran el asiento del sistema nervioso simpático, somático y parasimpático. Y antipático, pensó Ella, pero no era para el médico ese adjetivo porque ese especialista era todo amabilidad mientras que Él ya no era la persona que había conocido (123).

A contrapelo de la subjetividad soberana del hombre heterosexual, pensada como un cuerpo cerrado y, según destaca Preciado (2008), como un cuerpo cuyo ano es privatizado y

excluido de la economía libidinal como un órgano periférico, extirpándole toda capacidad que no fuera la excremental; en la novela el ano de Él, por un lado, es abierto y retratado en un primer plano, expuesto al escrutinio de Ella, quien, a través del lente médico, parece ser capaz de penetrar en aquella cavidad, y, por otro, se le atribuyen funciones alternativas al de la expulsión de las heces, como son la de servir de cámara de resonancia de la voz y de soporte a través del cual se expresa el sistema nervioso. Esta subversión de la masculinidad se corresponde con otra característica de la novela, mucho más amplia, y que dice relación con la puesta en relieve de las diversas expresiones que adquiere la violencia patriarcal, las cuales van, desde las formas más explícitas, como son la violación y el abuso sexual (112-113), o bien, la propia violencia conyugal de la que Ella es objeto (121), hasta sus formas más blandas, como el imperativo estético de la delgadez que recae sobre las mujeres (49), o bien, la negligencia de las instituciones médicas, que tienden a subestimar los dolores físicos que estas padecen (105). La tendencia de la narración a descender hasta la materia intensa del cuerpo biológico, tiene su correlato en esta otra tendencia que invoca el clamor de las poblaciones minoritarias, en este caso, la mujer, que habitan el cuerpo social.

A propósito del dolor, la novela expone la relatividad de las experiencias sensoriales, las cuales, al nivel del plano de consistencia, pasan a transformarse en problemas de escalas de intensidad. En esta novela el dolor es tomado como una sensación imposible de objetivar y que implica una diferencia de intensidad, es decir, una multiplicidad, que puebla el cuerpo deshaciendo la integridad o univocidad del yo, pero también acompañando el proceso de vivir, porque, como plantea el Padre, “el dolor era la conciencia de estar vivo” (106). De ahí que, como plantea la doctora amiga de la narradora, en el marco del protocolo de intervención en casos de catástrofe o accidente (triaje), el dolor debe ser ignorado, ya que este “no es una prioridad (...), el dolor es vida, es conciencia y posible recuperación” (114). Sin embargo, Él se prepara mentalmente para la endoscopia que develará su interior, recuperando las dolorosas intervenciones médicas a las cuales se ha sometido a lo largo de su vida. A propósito de esta preparación mental, el narrador o Ella, concibe el dolor y el miedo que Él ha padecido como intensidades que ascienden o descienden en una escala deslizante: “17 es el doloroso promedio de todas las intervenciones que [Él] ha acumulado en su hoja de vida. Si tuviera que volver a esas salas de martirio marcaría 64 en la escala del miedo” (103). Estas escalas representan la intensidad diferencial del dolor y el miedo, no sin abolir la intensidad

de dichas experiencias, porque “la representación de la sensación carece de intensidad” (Pardo, 2014: 71). A propósito de esta reticencia que manifiesta Él para someterse a los dolorosos procedimientos médicos, Ella recuerda al Padre planteando que la experiencia del dolor es relativa, o bien, proporcional al nivel de estudios y los ingresos económicos de quien lo padece: “La gente con estudios no hacía más que quejarse y que en la pobreza, en cambio, se aguantaba más, mucho más, o tal vez se sentía menos” (106).

Sin embargo, a diferencia de Él, el Primogénito padece los efectos adversos de la inhibición del dolor, en el marco de las prácticas deportivas que desarrolla, donde sufre incontables lesiones y fracturas. Si el dolor es la conciencia de estar vivo, de poseer un cuerpo, padecer una inhibición del dolor, según plantea el Padre, conlleva una disminución de la esperanza de vida: “Alguna gente padecía trastornos del sistema nervioso que inhibían la experiencia del dolor. Como si fueran ciegos o sordos del tacto, esa gente se cortaba y se quemaba y solo se detenía cuando veía el daño o lo olía. Esa gente moría joven, sentenció su Padre. Para algo existía el dolor después de todo” (205). En el capítulo donde se explica la fuente de este problema que aqueja al Primogénito, la narración sugiere que la intensa práctica deportiva que este desarrolla a lo largo de su vida, a través de las ondas doloríficas que esta suscita en él, le permite entrar en una contigüidad molecular con su madre muerta: “Correr queriendo alcanzar a la madre que lo había dejado atrás. Sufrir de músculos endurecidos por el ácido láctico. Comprender que esa sustancia dolorosa, el lactato, también se encontraba en la leche materna” (198). Poblado de estas ondas doloríficas, que le permiten entrar en una comunicación directa con la materia intensiva del plano de consistencia, el Primogénito se hace un CsO que, desalojando los afectos tristes derivados de la pérdida de su madre biológica, le permite entrar en una contigüidad molecular con esta última, pero en una operación que obedece menos a la fidelidad de un vínculo genealógico que a una experimentación que sondea el límite inmanente en el que la vida entra en contacto con la muerte.

Al nivel del plano de consistencia se descubre la esencia molecular de la vida que, reducida a su mínima expresión, se preserva como si estuviera afuera del tiempo. A propósito de los malestares físicos que padece, Ella se refiere a un “antiguo filósofo de la inflamación” (21), cuyo nombre no menciona pero que puede ser Galeno, al cual imagina bajo tierra diseminado en un conjunto de moléculas inorgánicas, sin ninguna posibilidad de desarrollar

el fenómeno biológico que describió en vida: “Se lo había explicado Él, su experto en huesos: del cadáver no quedaría ninguna astilla ni un gramo de cerebro sudor pelos en el pecho. Solo calcio y fósforo. Y átomos de hidrógeno, dijo Ella, moléculas. Ese cuerpo ya no estaría expuesto ni a la más ínfima posibilidad inflamatoria” (21-22). En los fundamentos de la técnica de datación por radiocarbono, en la cual Él y Ella son expertos, encontramos un ejemplo elocuente de la tendencia de la narración a poner de relieve las variaciones intensivas del plano de consistencia:

El carbono 14 se desintegra despacio dejando residuos que permiten leer el tiempo en los huesos. Él se lo explica (...) como si ella no conociera las propiedades radiométricas de ese isótopo. Como si no supiera que al interior de sus átomos hay 6 protones y 9 neutrones cargados de energía nuclear, más los 6 electrones de su corteza. Como si no se hubiera enterado de que su lenta destrucción permite medir, en cualquier material, el tiempo que una vez ella soñó reformular (96).

Según esta explicación, en la cual es posible identificar el comportamiento patriarcal del *mansplaining*, esta técnica de datación de huesos se basa en la diferencia de la velocidad de descomposición de los átomos que componen la materia constitutiva de los cuerpos. Al nivel del plano de consistencia, la descomposición de la materia deviene un problema de velocidad y lentitud entre partículas elementales: mientras los átomos que componen los órganos de un cuerpo se descomponen rápidamente, el isótopo de carbono 14, que forma parte de los huesos, se desintegra con lentitud. En continuidad con este enfoque, pero centrado en un fenómeno inverso, a saber, la gestación, la novela toma el parto como una componenda, cuya realización depende de las relaciones de velocidad y lentitud entre una multiplicidad de agentes químicos y fisiológicos que interactúan dinámicamente. En el caso del alumbramiento de Ella, los médicos aceleraron su parto a través de la administración de hormonas, las cuales quebraron la resistencia de la componenda que hacían sus cuerpos, capaz de soportar hasta un cierto umbral de relaciones de velocidad y lentitud. Estos son, precisamente, los términos empleados por el Padre para explicarle a Ella la muerte de su madre biológica: “A tu mamá le aceleraron el parto, murmura, pero se pasaron con las hormonas. Le habían producido una muerte química con su consentimiento. Los Mellizos no fueron inducidos, agregó el Padre en un afligido murmullo, ni tampoco tu hermano, todos ellos fueron alumbrados con lentitud” (258).

Sabiendo que la esencia molecular de la vida pareciera ser capaz de desprenderse y sobrevivir a la existencia orgánica de los cuerpos, Ella manifiesta la compulsión de coleccionar ciertos residuos de sus familiares, como las uñas de su padre y el pelo de su

madre, porque sabe que las células de queratina, capaces de almacenar el material genético, sobrevivirán a sus respectivas existencias orgánicas. Asimismo, cuando a la Madre le descubren un cáncer mamario y le hacen una mastectomía, Ella manifiesta el deseo inconfesable de poseer aquella mama extirpada, de la cual, sin embargo, nunca mamó: “Algún día esa teta será lo único que le quede de su idea de madre: el olvido de unos labios que no llegaron a succionar el pezón” (150). Esta compulsión de salvaguardar el material genético de sus padres, es puesto en paralelo a la situación en que se encuentran los familiares de los detenidos desaparecidos, quienes experimentan como una forma de consuelo el descubrimiento, por minúsculo que sea, de sus restos exhumados. Asimismo, es ilustrativo un episodio ubicado al final de la novela, cuando Ella manifiesta una gran preocupación por las condiciones de salubridad en que se encuentra la habitación del hospital donde su padre está internado, en un delicado estado de salud. Los uniformados del hospital militar, realizando algunas reformas en la habitación del Padre, levantan una polvareda en la que Ella adivina la presencia molecular de los enfermos que ocuparon aquella habitación antes que ellos: “Se levanta una polvareda de años *fardos pelo alas ácaros*, átomos de los enfermos que preceden al padre y que nadie se ha molestado en aspirar. Ella los respira y los tose, muerta de asco, y medita, compungida, que el Padre tiene una herida abierta o cerrada pero sobre todo infectable, que para un enfermo los hospitales son zonas de alto riesgo” (246).

El plano de consistencia hace perceptible lo imperceptible, hace ver lo que, de otro modo, permanece invisible. Así, a este nivel se descubre la esencia molecular de la vida, es decir, los genes, como punto de contacto aberrante entre lo humano y lo animal, de modo que, por ejemplo, la narración destaca que las ratas y los humanos tienen más en común de lo que podríamos suponer a simple vista: si las ratas son empleadas en los laboratorios “porque eran humanas en un 90% de sus genes” (168), los venenos que se emplean para su erradicación, tal como el usado por la Madre que “los deja secos, puro pellejo y huesos” (170), por extensión, también son efectivos contra los seres humanos. Asimismo, a este nivel, se descubre la negritud molecular común a todos los seres humanos, y que es independiente al color visible de la piel o a la identificación racial. En el contexto de la búsqueda de una explicación a sus padecimientos neurológicos, Ella comienza una discusión con la Madre por mensajería instantánea, debido a que esta última rechaza tajantemente la posibilidad de que Ella haya heredado genes de raza negra:

Pero tú no eres negra. Es la Madre quien concluye esa línea llenando su pantalla de escandalosas exclamaciones y signos de interrogación. *Pero si todos somos negros, mamá, tú, yo, tus hijos mellizos, mi hermano y mi papá, y los demás habitantes de este planeta pelado y derretido y perforado por la radiación.* Revisa su mensaje antes de enviarlo y luego escribe otro. *Cada vez que alguien escarba entre sus genes acaba encontrando que su raíz es negra* (41; énfasis añadido).

De igual modo, a este nivel, la reproducción celular emerge como un denominador común a procesos biológicos, en apariencia, antagónicos, como son la reproducción y la enfermedad: “El mandato de la multiplicación en las células daba tanto cáncer como hijos. Células confundidas desobedeciendo una prohibición” (156).

La enfermedad constituye un factor de desemejanza para las subjetividades, en el sentido de que estas desacoplan el centro estructural de la sensibilidad, introduciendo un extrañamiento en la percepción, o bien acelerando transformaciones físicas: mientras Ella describe el malestar que padece como una “hoguera sobre su hombro” (21) que le hace percibir “el dolor como otra piel” (22) y a su brazo como “un brazo rebelde” (25); el cáncer de mama que desarrolla la Madre, transforma rápidamente su aspecto físico, convirtiéndola, en palabras de Ella, en “la desmejorada sustituta de sí misma” (137). El cuerpo es el espacio donde se incuba lo propio y lo ajeno, y no habría mejor ejemplo de esta realidad que el cáncer y la reproducción. Por un lado, el cáncer se mezcla o mimetiza con la sangre y los tejidos sanos: “El cáncer se urde en los tejidos de manera silenciosa. Por dentro. Por debajo. Alrededor. *Que las células malignas orbitan indiscernibles a bordo de la sangre y a veces son la sangre misma*” (125 énfasis añadido); y, por otro lado, producto de las palabras enjuiciadoras del Primogénito, Ella concibe su propio alumbramiento y, por extensión, el embarazo, como el advenimiento de un ser parasitario: “Esa placenta como tóxica medusa. Ese cordón tirante rompiendo a la madre por dentro mientras su cabeza puja alcanzando la luz de una lámpara blanca que la ciega (...). *Ser el cuerpo extraño que desgarrar y desaloja otro cuerpo que ya no deja de sangrar*” (38; énfasis añadido).

Este desacoplamiento del centro estructural de la subjetividad, que se urde al nivel plano de consistencia, es afín con la concepción moderna de la vida y la muerte propuesta por Bichat, para quien estas nociones no son excluyentes, ya que “el viviente es inseparable de las muertes parciales que lo atraviesan” (Deleuze, 2017a: 254), o bien, la vida puede definirse como “el conjunto de las funciones que resisten a la muerte” (2017a: 63). La muerte en esta novela deja de ser un instante indivisible y personal para extenderse, aiónicamente, en una multiplicidad de muertes parciales. Esto queda en evidencia en el accidente que

experimenta Él, donde la energía de la explosión parece extenderse y propagarse a lo largo y ancho de su cuerpo, en decenas de muertes parciales: “El impacto de la explosión se había repartido por todo su cuerpo en pequeñas heridas que lo estaban destrozando por dentro” (97), y como si la explosión rompiera su integridad como un individuo idéntico a sí mismo, a Ella le parece que Él se fragmenta en “cinco cuerpos, ocho edades, seis ojos tumefactos, quince pares de labios rotos” (87). Desde la perspectiva de esta concepción de la muerte, la práctica médica, cuyas intervenciones siempre comportan un perjuicio, ya que “la medicina que puede salvarte también te puede matar” (143), se transforma en un problema de gestión de riesgos. En esta línea, la narración pone de relieve la negligencia médica que supone suministrar antibióticos sin calibrar su potencia respecto de la gravedad de la infección que se padece. Esto es lo que los médicos del hospital militar hacen con el Padre, quien da cuenta de una muerte que ya ha empezado en él y que se extiende y disemina en una multiplicidad de muertes parciales: “Me están pasando una dosis demasiado alta, dice el Padre (...), están usando ametralladoras para matar mosquitos. Así aniquilan a todos los mosquitos juntos responde Ella. Sí, asiente el Padre, (...) así *me están matando a mí*” (271; énfasis añadido).

Y, sin embargo, “era tan difícil morir” (175), afirma Ella a propósito de una de sus tías que, conectada a una máquina que respiraba por ella, parecía capaz de “verlos morir a todos” (175). Si bien aquella tía ya había muerto cerebral y pulmonarmente, su corazón todavía estaba vivo gracias a las máquinas que le suministraban una “vida artificial” (175). Estos episodios dan cuenta de una experiencia y concepción de la vida y la muerte, cuyos límites se desdibujan, componiendo un *continuum orgánico-inorgánico*, en virtud del cual Ella puede, por ejemplo, atribuir a las estrellas una vida que, si bien no es la de los seres biológicos, se le asemeja en cierto sentido: “Que se dedicara a lo vivo, murmuró el Padre. *Pero vivos eran esos astros que a veces se movían de maneras imprevistas, tironeados por la gravedad de alguna galaxia cercana. Aun muertos, esos astros continuaban emitiendo su brillo pretérito*” (71; énfasis añadido). Este continuum orgánico-inorgánico en el que se urden un conjunto de extrañas agencias, apela a lo que llamamos en este trabajo *plano de inmanencia*. El *plano de inmanencia*, que agrupa la materia intensa del plano de consistencia y las trascendencias del plano de organización que se desapegan de él, traza una línea inmanentizante que contiene, atraviesa y confunde lo orgánico y lo inorgánico, lo vivo y lo muerto.

Este plegamiento de lo orgánico en lo inorgánico, atraviesa integralmente la novela, no solo a nivel argumental, sino que también a nivel estilístico. Entre todos los personajes, quien encarna a la perfección esta amalgama, es el Primogénito, quien optimiza los procesos fisiológicos de su cuerpo a través de un conjunto de dispositivos tecnológicos.

El cuerpo análogo y mortal de su hermano se hacía acompañar por otro cuerpo digital que no alcanzaba a redimirlo. Se había refugiado en las aplicaciones de su teléfono. Una media su respiración y le indicaba qué tan bien había dormido, otra le marcaba la ruta, contaba cada paso caminando y le entregaba su velocidad por tramos, la temperatura promedio de su cuerpo, las pulsaciones, la presión arterial. Se enchufaba unos audífonos mientras entrenaba su resistencia, escindido del mundo y de sí mismo, porque solo confiaba en los aparatos (191; énfasis añadido).

Sin embargo, Ella identifica una ambivalencia en este fenómeno, en el sentido de que las tecnologías de tercera generación, por un lado, le permiten ejercer un detallado monitoreo de su rendimiento físico, dotándolo de un flujo constante de datos acerca del funcionamiento de su organismo, pero, simultáneamente, estas le permiten sustraerse del mundo y de sí mismo, o bien, liberar a la persona, aquel “núcleo de la voluntad racional” (Esposito, 2009: 129), del sustrato biológico que lo constituye, promoviendo la emergencia de aquella forma de identidad que Agamben llama “identidad sin persona” (2011: 75), o bien, un *dividuo*, es decir, una identidad digital constituida por un conjunto de datos estadísticos.

Este último concepto, *dividuo*, remite a la desterritorialización del individuo por parte de los enormes mecanismos de la sociedad de control, que van desde los sistemas de comunicación hasta las instituciones de la seguridad social, cuyo funcionamiento se fragua en el *continuum* orgánico-inorgánico. Respecto de este problema, es significativo el episodio en que la narración da cuenta de un anciano, vecino de Él y Ella, quien habría decidido morir en su propio departamento, sin intercesión médica, rehusándose a acudir a un asilo o a un hospital, pese a encontrarse enfermo. Lo relevante de este episodio, es que ilustra el modo en que los capitales financieros extraen réditos de la vulnerabilidad intrínseca de los seres humanos y sus procesos biológicos naturales, reduciendo las subjetividades a meros flujos descodificados, en este caso, de datos financieros:

Entendieron que el anciano del quinto piso se había muerto cuando vieron, pegado en la entrada del edificio, el aviso de su departamento en venta. La corredora de propiedades les habría la puerta con manos venosas; le flojeaba la piel en el escote pero no en la cara recién estirada, que resplandecía de crema y créditos convenientes. Quiso ocultarles lo que ya habían adivinado pero admitió, lo hizo con aire resignado, que algunos se iban a los hospicios a esperar sentados caídos desmayados acezantes que les llegara el turno y que otros preferían terminar sus vidas atendidos por desconocidos en hospitales. No ese viejo que eligió morir solo en un departamento propio. Con ese fin había comprado

los 45 metros cuadrados que la corredora les estaba mostrando ahora. La misma mujer de piel arrugada y almidonada se lo había vendido al difunto hacía apenas unos meses y podía ofrecerles un descuento (82).

En este episodio del texto, se ilustra la lógica de la servidumbre maquínica, en el sentido de que este anciano es tomado por la corredora de propiedades, no como un sujeto de derecho, portador de una cierta dignidad en cuanto que ser humano, sino que, únicamente, como un individuo, esto es, como punto de conjunción y disyunción de un proceso económico, en el cual resulta indiferente si los actores que interceden en este último están vivos o muertos. Este episodio apela a un fenómeno de naturaleza equivalente al perfil digital que se fabrica el Primogénito, en el sentido de que, en ambos casos, se convierte la materia viviente de la subjetividad, en flujos descodificados de datos biológicos y financieros, respectivamente.

Por otro lado, Ella se presenta en la novela como una especialista en el lenguaje de las máquinas o, como las llama Lazzarato (2020), *las semióticas asignificantes*, que van desde las ecuaciones hasta los códigos informáticos, y que, a diferencia de las semióticas significantes con las cuales se hacen discursos y se cuentan relatos, escapan a las significaciones sociales y prescinden de la conciencia y las representaciones subjetivas. Sin embargo, ella elabora una conjunción aberrante entre estas semióticas, haciéndolas confluír en el discurso narrativo, ya que, a lo largo de la novela, designa ciertos acontecimientos, para los cuales no habría una nomenclatura en el lenguaje humano, recurriendo a los códigos de respuesta erróneos del Protocolo de Transferencia de Hipertextos (HTTP) que dan acceso a las páginas web. Así, Ella recupera el código 403, empleado para designar la denegación del acceso a un servidor, cuando sus compañeras del doctorado le dicen que carece de talento para las ciencias duras (130), y el error 410, que designa un recurso que ya no se encuentra disponible, cuando se quedó sin opciones de profesores que accedieran a dirigir su tesis (131), o bien, para referirse al proceso por el cual la memoria elimina su contenido (167). De igual modo, Ella recurre al error 400, que designa la incapacidad de procesar una solicitud, para referirse a la trayectoria vital de su hermano marcada por graves accidentes (186); al error 401, usado para los fallos en la autenticación de acceso a un servidor, para referirse a los procesos erróneos de multiplicación celular en los cuerpos (156); y al error 404, usado para designar un recurso no encontrado, para referirse tanto a la posibilidad de que su sistema inmune estuviera matándola (53), como a la ausencia de memoria respecto de un acontecimiento (239).

Este recurso retórico, que da cuenta de unas *bodas contranatura* entre el lenguaje humano y el lenguaje informático de las máquinas, se presenta como la contraparte de un proceso inverso, del que da cuenta la novela en varias ocasiones, y que dice relación con el proceso de asimilación y aprendizaje del lenguaje humano por parte de las máquinas de tercera generación. Sin embargo, lejos de avizorar la consecución definitiva de este proyecto tecnológico, la narración se enfoca en los errores de este proceso, develando la falibilidad de esta tecnología: “Ella quiso mandarle un mensaje conciliatorio [a su hermano] pero su teléfono lo transcribió en la lengua equivocada. *Ahí jopo yo slip well, hay labio*. El teléfono hacía lo mismo que Ella cuando intentaba cantar, en el pasado, canciones que parecían escritas en lenguas de otros planetas” (191). Del mismo modo, frente a la obsolescencia de las facultades cognitivas del ser humano, Ella destaca la relevancia de otra clase de facultades, que las máquinas son incapaces de desarrollar, como la intuición y la creatividad: en medio de una clase, Ella plantea a sus estudiantes que “por más neuronas que tuvieran en la cabeza siempre les faltaría memoria: un viejo teléfono era más rápido que cualquiera de sus cerebros (...). [Y ante la reacción negativa de sus estudiantes por sus dichos, Ella afirma que] no entendía que la lentitud les pareciera un insulto. Esa lentitud les hacía espacio a la intuición y la conjetura” (44).

La narración da cuenta de la inmanencia en que coexisten lo natural y lo artificial, recurriendo a un conjunto de circunstancias donde estas dimensiones se integran perfectamente, como en las prótesis mamaria y capilar que comienza a utilizar la Madre, tras la mastectomía y la radioterapia a la que se somete. En la propia relación entre la Madre y Ella se evidencia la imposibilidad de trazar un límite que separe y distinga con precisión lo biológico de lo artificial, lo natural de lo ortopédico. El primogénito la confronta desde pequeña a debatirse entre la madre biológica y la madre sustituta, pero Ella siempre se inclina por esta última, en virtud de la arrolladora influencia que ha ejercido sobre su trayectoria vital: “El primogénito la acusaba a Ella de haber abortado a su mamita en el parto, de haber adoptado a esa otra mujer. *Pero esa otra mujer era más Madre de Ella que el cuerpo que la contuvo hasta despacharla al mundo*” (195; énfasis añadido), “porque Ella ni siquiera alcanzó a acariciar por fuera el cuerpo que habitó por dentro mientras era un montón de células reproduciéndose” (150). Ella, en efecto, tiene dos madres: la madre genética, que murió en el contexto de su parto y que se hunde en el olvido puesto que su rostro fue elidido

del archivo familiar; y la madre sustituta, con quien se mimetiza, llegando a compartir los mismos hitos biológicos que han marcado sus cuerpos, aunque, en efecto, no compartan los mismos genes.

[Ella] hubiera querido padecer compartir heredar arruinar los males de su madre [pero] la madre biológica la había privado incluso de sus genes. Tampoco se parecía al Padre, como le decían algunos pretendiendo consolarla. Cada vez que Ella describía una dolencia la Madre voluntariosa exclamaba como yo a tu edad. Todos sus dolores eran los de la otra Madre. Esas infecciones, la Madre las había tenido: las extremidades que se le iban a dormir a Ella en el futuro se le habían dormido a la Madre en el pasado. El sufrimiento de Ella no era más que una repetición. Cien veces la pregunta: calco de quién era Ella (216).

La crianza, en cuanto proceso de repetición de los padres en los hijos, es tan exitosa que le infunde a Ella el convencimiento de que su madre biológica la ha despojado de sus genes y que, por el contrario, comparte con aquella mujer que no le dio a luz, un sustrato biológico común: “se mirará en el ojo fuerte y en el ojo caído de la Madre, en la sonrisa de esa Madre que en esta foto desteñida todavía tiene su edad, y pensará que Ella, sin ser su hija, padece de la misma asimetría” (176).

En continuidad con los epítetos que emplea Él para llamarla, *Eléctrica*, *Electrón*, *Electrónica*, la narración explica la patología neuronal que Ella comienza a padecer, como un efecto de las extensas horas que dedica a avanzar con su investigación: “Él subió su voz incendiaria para decirle deja eso, Electrón. Era lo que llevaba meses diciéndole, que cerrara su computadora, que renunciara a su tesis de doctorado y a las angustias que le acarrea la cadena perpetua de semejante investigación. Trabajar horas tan largas podía hacerla estallar. Eso decía Él que sabía de estallidos” (14). Evadiendo estas advertencias, Ella pasa extensas horas sentada, como si estuviera separada de su cuerpo, pero simultáneamente conectada al interruptor del que extrae la energía eléctrica el ordenador desde donde trabaja:

Corrían *apresuradas rayas números en la pared* los días y las horas. 1564. 1598. 1613. Y en esas horas Ella seguía sin moverse, con una almohada eléctrica bajo la nuca. Maldita la mesa demasiado alta, la dura silla que ahora la obligaba a una posición horizontal. Maldito el latigazo cada vez que cambiaba de postura. Dos días más y retomo el trabajo, decretó, y subió al máximo la corriente (20)

Ya en las primeras páginas de la novela, Ella da cuenta de este plegamiento de lo orgánico en lo inorgánico cuando describe el país del presente como un lugar “donde la luz [la electricidad] no se iba nunca” (13) y donde “esos, sus cuerpos, [eran] poseídos por la luz” (14). En medio de esta ardua y monótona actividad, Ella comienza a desarrollar un proceso inflamatorio que describe como “una hoguera en su hombro” (21), cuya intensidad la hace

retrotraerse hasta un antiguo deseo de suicidarse (“Haber querido arder. Con ambas manos suspendidas en el aire había sujetado la pequeña lata de parafina que se tomó de un sorbo” [20]), y que, pasado el tiempo, muta en un conjunto de dolorosas descargas eléctricas que sacuden sus músculos y en un adormecimiento “que comienza en el hombro y se extiende por el brazo hacia el codo hasta alcanzar el dorso de la mano derecha” (23).

La novela explica esta sintomatología como el efecto de la memoria biológica de un daño, que su sistema nervioso revive constantemente: “Su sistema nervioso guardaba la memoria *fallida torcida inútil* de un daño y lo continuaba reviviendo” (78). Este daño, provocado por el exceso de trabajo, y que se expresa en las descargas eléctricas que sacuden sus músculos y en la pérdida de sensibilidad en la piel de su espalda y un brazo, podemos explicarlo recurriendo a las nociones de *espasmo* de Berardi (2017) y *el principio de autoamputación o entumecimiento* de McLuhan (1996), que tienen en común describir afecciones psicosomáticas que derivan de la introducción de la explotación capitalista en la cognición y la sensibilidad, convertidas en medios de producción. Mientras un *espasmo* es, según Berardi (2017), la contracción repentina, involuntaria y dolorosa de un músculo que tiene su causa en el proceso de subjetivación social contemporáneo, dado por una explotación acelerada de las facultades cognitivas y el sistema neuronal de los individuos; *el principio de autoamputación o entumecimiento* del que habla McLuhan (1996), remite a un sistema de defensa del propio sistema nervioso, que, para aplacar los efectos perniciosos de estímulos demasiados intensos, amputa o aísla un sentido o función neuronal. Desde la perspectiva de estos conceptos, sus padecimientos físicos son una proyección de un proceso de subjetivación mortificante, semejante al que padece la madre que protagoniza la novela *Los Vigilantes* de Diamela Eltit, pero que, en este caso, apela a la aceleración generalizada y forzosa del ritmo de vida de la población, en cuyo funcionamiento se ha introducido lo inorgánico.

Si bien reconocemos en esta forma de explotación una actualización de la estructura ontológica de la subjetividad, que jerarquiza las relaciones entre la conciencia y el cuerpo, la novela toma este motivo problematizándolo, ya que, lejos de afianzar esta jerarquía, como plantea Kottow (2019), da cuenta de los fallos, errores o cortocircuitos que desacoplan tanto los sistemas técnicos, como los organismos. De hecho, la novela se abre concatenando el cortocircuito que genera el apagón de una ciudad siempre iluminada y productiva, con “una chispa recorriendo sus nervios” (15). Ahora bien, esta tendencia no solo se expresa al nivel

de la diégesis, sino que también a nivel estilístico, ya que la novela hace tender el lenguaje hacia el sinsentido y lo agramatical, a través de un recurso que atraviesa toda la novela, signado por el marcador gráfico de las cursivas aplicadas a conjuntos de palabras que interrumpen la continuidad del discurso narrativo. A las palabras de Kottow, según la cual estas palabras en cursiva señalan un “inconsciente corporal” (2019: 13), nosotros podemos agregar que estas señalan el punto en el que lenguaje y el pensamiento entran en contacto con la materia corporal, sujetas a estos espasmos dolorosos. De este modo, infiltrando las fallas orgánicas que desacoplan la subjetividad en el lenguaje literario, la novela encuentra la ocasión de torcer la sintaxis prescrita e infiltrar la enfermedad en la lengua; o bien, a través de este recurso retórico, la narración pone de relieve la inmanencia en que coexisten la escritura, el cuerpo y la enfermedad.

Probablemente, el aspecto más ilustrativo del plano de inmanencia en que se inscribe lo real en esta novela, sea la explicitación de los funcionamientos de los tres sistemas de inmunidad que distingue Sloterdijk (2013) y que, según plantea este, trabajan superpuestos, en ensamblaje cooperativo. El primero de ellos es el sistema de inmunidad, que, según el Padre, media transversalmente todos los procesos biológicos del cuerpo, sean estos la enfermedad o la gestación, “porque todo organismo intentaba expulsar a las células que le eran desconocidas” (156). Pero también, este sistema de inmunidad del cuerpo, de carácter automatizado, puede encontrarse más o menos desarrollado en función de las experiencias vitales y las enfermedades que se padecen. Consciente de la influencia de estos factores, la Madre cría a sus hijos siguiendo una máxima relacionada con el funcionamiento de este sistema de inmunidad:

Lo impuro nos hace sanos, declaraba la Madre con voz autorizada. Exponerlos a lo ajeno los hará más fuertes. Y ordenaba que si tiraban comida al suelo había que volver a metérsela en la boca, sin lavarla. Que nadie les impidiera comer tierra piedras palos llenos de termitas. Fruta podrida. Cáscaras de papa de la basura. (...) [Mientras que la empleada doméstica que los cuidaba, la Señora] se alborotaba con esas órdenes, su rostro se crispaba, qué clase de doctora era esa mujer cochina que quería enfermar a sus hijos (54; énfasis añadido).

Así, según recuerdan los hermanos, la Madre comienza a someter a los Mellizos a una “terapia experimental” orientada a estimular sus sistemas inmunitarios: “Les daba de comer cáscaras de papa llenas de tierra sin que el Padre se enterara. Y mezclaba a los Mellizos con los apuestos niños del barrio para que agarraran sus bichos” (140). Asimismo, queriendo curarles futuras alergias, “la Madre les fue inoculando *polvo pasto plátanos orientales*

cucarachas vivas, una inyección de primavera y vientos elíseos [y] cada jueves aumentaba la dosis para hacerlos más resistentes” (141).

Paralelo a estas disquisiciones acerca la coincidencia de la crianza y la inmunidad del cuerpo, la novela da cuenta del funcionamiento del sistema de inmunidad que Sloterdijk (2013) describe como las prácticas socio-inmunitarias, que integran las prácticas jurídicas, militares y de solidaridad, con las cuales las sociedades desarrollan sus confrontaciones con potenciales agresores, ajenos o lejanos, ofensores o dañinos. Estas prácticas socio-inmunitarias son las causantes de la grave crisis migratoria que tiene lugar en el *país del presente*, en cuya frontera se agolpan los cadáveres de migrantes anónimos que, intentando atravesar el desierto, terminan esparcidos en las fosas que Él excava. La narración pone de relieve que Ella, como los cuerpos que Él desentierra en las fosas, pertenece al colectivo social de migrantes, ubicados en la línea de fuego de este conjunto prácticas socio-inmunitarias que se encuentran produciendo un reguero de cadáveres en la frontera: “Todas las víctimas eran, como Ella, migrantes” (119). Frente a esta circunstancia, en el primer capítulo de la novela, se describe una “manifestación de los migrantes sin papeles” (56) en el país del presente, en el que una multitud “de todos los colores y grosores y alturas” (57) reivindica el derecho a migrar y a permanecer en aquel país.

Debido a los extraños dolores que padece, Ella participa de la protesta desde la ventana de su departamento, desde donde grita consignas sobre la violencia intrínseca de estas prácticas:

Unos jóvenes tocan desaforadas cornetas anunciando, nos necesitamos los unos a los otros, el mundo se acabará si no nos mezclamos. Ella asiente, orilla su boca con las manos y ahueca la voz. El sueño de la pureza no es más que pesadilla, vocifera ya ronca de tanto fumar. La inmunidad será nuestra muerte. Alguien se detiene en la calle y busca su voz, su frase áspera, carrasposa, y Ella grita más fuerte, (...) estamos todos contagiados. *El contagio es la salud, los migrantes somos vida, la inmunidad es la muerte* (57; énfasis añadido).

Estas consignas son planteadas por Ella en un momento de incertidumbre asociada con la naturaleza desconocida de la enfermedad que la aqueja, y que, presumiblemente, se encuentra relacionada con un mal funcionamiento del sistema inmunitario de su cuerpo. En este sentido, la narración subraya la inmanencia en que coexisten el conjunto de prácticas socio-inmunitarias que desarrolla el cuerpo social del país del presente, las cuales arrojan a la ilegalidad o exponen a la muerte a numerosos migrantes; con el funcionamiento erróneo de su sistema inmunitario, que podría estar atacando a su propio cuerpo: “Podría tratarse de una

trampa tendida por un sistema defensivo descompensado que se desconoce a sí mismo, se rechaza atacando sus propios órganos, sus tejidos, sus células. Ese mecanismo pudiera haber inflamado su médula, podría estarla destruyendo hasta dejarla paralizada” (42).

Finalmente, la novela da cuenta de un tercer sistema inmunitario que, en palabras de Sloterdijk (2013), corresponde al sistema de prácticas simbólicas psico-inmunológicas, con ayuda de las cuales los individuos consiguen afrontar su inherente vulnerabilidad ante el destino, mediante antelaciones imaginarias y armas mentales. Este tercer sistema de inmunidad se expresa en la operación retórica, usada abundantemente a lo largo de la novela, en la que se desdoblán en el espacio-tiempo cósmico, representaciones humanas, orgánicas y subjetivas, que permiten conjurar el movimiento perpetuo de la desfundamentación que recorre el cosmos. Respecto de este punto, resulta particularmente significativo, en cuanto que explica el origen de sus inquietudes científicas, el episodio ubicado al principio de la novela, en el que Ella consigue calmarse a sí misma y a su amiga angustiada por el paradero de sus padres arrestados en dictadura, atribuyendo a las constelaciones del cielo nocturno los nombres propios de sus respectivos familiares:

El alboroto de su Amiga estaba lleno de voces sordas que las enloquecían a las dos. Ella quería que se callara para sacárselos de la cabeza, a esos padres perdidos, al primo ahogado, a su propia madre muerta, a su Padre vivo que siempre podía morir. Se tapaba las orejas. Durmamos, mañana me sigues contando, pero la Amiga parecía decidida a llenar la noche con su infatigable murmuración. (...) Agarra tus cosas. Y la Amiga que en el futuro estudiaría cómo salvar vidas detuvo su lengua. (...) Se calzó unos calcetines de lana y cargando frazadas salieron de la casa al observatorio de ese patio estrellado. Eligieron tres astros brillantes y les dieron el nombre de sus padres ausentes. Y a la estrella pequeña el nombre del primo. Ahí están, dijo Ella, en el cielo. El espacio se curvaba alrededor de la materia. La vibración de la materia y el siseo de las galaxias. La insolente distancia de los astros. Se durmieron resguardadas por una luna láctea y por estrellas campesinas. (37)

Ambas amigas consiguen calmar sus pensamientos, proyectando sobre los astros del cielo nocturno la imagen de sus respectivos familiares ausentes, como si en esta operación mental consiguieran conjurar la muerte o convocar una presencia eterna de sus seres queridos, más allá de la fragilidad intrínseca de sus cuerpos.

En un sentido contrario al de esta operación mental, pero con un propósito inmunitario equivalente, Ella da cuenta de la influencia formativa de los textos bíblicos que, según la Madre, constituyen “un gran tratado de medicina” (163), ya que estos proveen de unos marcos de referencia conductuales que permiten sostener prácticas de autocuidado y de prevención de la enfermedad y los accidentes. A través de estas lecturas bíblicas, que

prometen una forma de inmunología metafísica, Ella comprende que habría una correspondencia entre el castigo y la enfermedad, y que los males que padecen, tanto Ella como el Primogénito, tienen su origen en la transgresión concupiscente de una norma divina: a través de la lectura de los textos bíblicos Ella

conoció la reclusión de los enfermos que padecían de ese tumor *profundo blanquecino hirsuto* que era la lepra. Y leyó la palabra pestilencia y la palabra abominación. Y leyó que estaba prohibida la desnudez entre familiares cercanos y Ella había visto piluchos a los Mellizos y los había secado con una toalla. Pecado. Se había besado con la Prima en la boca para recibir sus gérmenes y con su Amiga en tiempos de desesperación. Ella se había duchado desnuda con su Padre. Y su Padre había pecado con esa prima lejana [su madre biológica] con la que luego se casó y tuvo su primer par de hijos. Esa madre que la parió era entonces también su tía abominable, y el Padre impenitente sería azotado por relámpagos de luz (163).

Dejándose llevar por los movimientos concupiscentes de la carne, el Padre y la madre biológica, condenaron su estirpe a estos padecimientos, porque esos cruces incestuosos “traían desórdenes. La taradez. El mal genio. La violencia. La genética fragilidad de los huesos” (182). En la pregunta retórica que plantea Ella recurriendo a estos textos que le infunden un sentido de culpabilidad, “¿Y qué podía significar que en el principio sólo existiera el verbo y el que el verbo se hubiera hecho carne?” (163), se encuentra contenida tal función inmunológica, en el sentido de que esta idea, que supedita la carne y sus fenómenos morbosos a la palabra divina, explica sus padecimientos físicos, pero también promete una liberación futura de los mismos. Sin embargo, si la operación mental de proyectar sobre los astros las imágenes de sus seres queridos, constituye el germen de sus inquietudes científicas, por el contrario, la inmunidad metafísica que le provee el cristianismo es rápidamente desechada.

En la imagen cósmica del huevo, a la cual Ella recurre para representar el universo, descubrimos también el plano de inmanencia: al inicio de la novela, Ella le explica a sus estudiantes que el universo “proviene de un estallido cósmico y que desde el big bang se sigue expandiendo, tendiendo al desorden y la desintegración. Si un huevo se rompe ya nunca más volverá recobrar su forma previa” (34). Esta última referencia es relevante porque la imagen del huevo es empleada para desechar las representaciones orgánicas, armónicas o sistémicas del universo, haciendo de él un espacio de inmanencia que se define menos por las formas que contiene o a las que da lugar que por, como dirían Deleuze y Guattari (2004), sus ejes y vectores, concatenaciones y tendencias dinámicas, gradientes y migraciones de energía. El plano de inmanencia es inseparable del caos cósmico que Ella describe en varias

ocasiones y, en el cual, sin embargo, descubre ciertas regularidades y correspondencias, en las que se encuentran implicadas sus propios seres queridos, en cuyas vidas desdobra el caos cósmico y viceversa. La narradora no escribe desde la perspectiva de la ciencia, que intenta proveer de referencias fijas en el caos, que es la imposibilidad de relacionar dos determinaciones, sino que desde el plano de inmanencia, que actúa como un tamiz que permite dar una consistencia al pensamiento, sin perder los movimientos infinitos y caóticos que tienden a destruir las relaciones entre las ideas.

En otras palabras, la novela recubre el caos cósmico de un orden provisional, que corresponde a lo que Deleuze y Guattari (2002) llaman *caosmos*. Desechando la separación del cosmos y el caos, esta novela transcodifica espacios-tiempos heterogéneos, haciendo surgir un orden provisional, un *ritornelo*, en medio del caos en cuanto “medio de todos los medios” (2002: 320). Siguiendo la efectuación de los acontecimientos sobre los cuerpos, entre la enfermedad y la muerte, la narración traduce el caos en cosmos y viceversa, cuya coexistencia envuelve lo real en un plano de inmanencia. Esta coexistencia del cosmos y el caos atraviesa toda la novela y se proyecta en una infinidad de nudos narrativos, que proyectan sobre cada personaje, así como sobre el propio pliegue subjetivo, fenómenos cósmicos de diversa naturaleza. Recurriendo a las palabras de Lapoujade (2016), la novela se compone de una maraña de perspectivas que coexisten y sobre las cuales Ella y el narrador saltan, como de una individualidad a otra, reducidas a meros casos fortuitos o verdades relativas. De este modo, la narración hace fugar los clivajes y disyunciones en que se reparte lo real, haciendo que, a la manera del continuum orgánico-inorgánico y el ensamblaje cooperativo de los sistemas de inmunidad, todo se confunda bajo la línea inmanentizante que agrupa o reúne todo lo existente.

En virtud de su especialidad disciplinar, a saber, la física, Ella opera en la narración como un punto de intersección entre dos órdenes de infinitud, lo infinitamente grande y lo infinitamente pequeño, que provee a la novela de un enfoque centrado en las “comunicaciones aberrantes” (Lapoujade, 2016: 214) entre partículas elementales, las enfermedades o acontecimientos que afectan el cuerpo humano, la vida vegetal y animal, los conflictos y tensiones que afectan a los cuerpos sociales y los fenómenos y objetos astronómicos. A nivel narrativo, este enfoque que hace ver estas dimensiones, en apariencia sin implicación lógica, como un conjunto indisociable, se explica por una crisis vocacional y

por las influencias formativas que marcan la trayectoria biográfica de la protagonista: mientras en el país del pasado, Ella intentó estudiar medicina y recibió la influencia de su padre y su madrastra, una pareja de médicos que, en palabras de Él, son “adictos al cuerpo” (83); en el país del presente, Ella desarrolla una investigación inscrita en un paradigma epistemológico más amplio que el de la medicina, a saber, la física, cuyas ramas de estudio se ocupan, como ya hemos señalado, tanto de lo más pequeño (la física molecular), como de lo más grande (la astrofísica).

El motivo de la temporalidad es un aspecto omnipresente a lo largo de la novela: por un lado, el tiempo sirve como un punto de referencia para organizar los diversos capítulos, en función del momento en que van ocurriendo ciertos acontecimientos y las evocaciones del pasado que estos mismos suscitan; y, por otro lado, como hemos señalado más arriba, al nivel de la diégesis, Ella define su relación conyugal, así como los espacios geográficos por los que circula, empleando referentes temporales, siendo su pareja, “el hombre del futuro” (132), el país donde vive *el país del presente* y su país natal *el país del pasado*, un lugar donde, por cierto, “eso que Ella estudiaba no tenía futuro” (133). En virtud de su especialidad disciplinar y del marco epistemológico que este le provee, Ella aprecia lo que llama como “el orden esperanzado de la temporalidad” (35) o “la ley del tiempo continuo” (75) como una ilusión antropocéntrica, porque “el universo nunca ha conocido la armonía, no ha sido nunca un mecanismo perfecto, *no sirve para medir el tiempo con precisión*” (58; énfasis añadido). Y, sin embargo, Ella en sus clases se esfuerza en traducir para sus estudiantes los hallazgos astrofísicos en una línea cronológica:

Por más que la temporalidad del espacio sea ondulante Ella intenta dibujar una cronología de hallazgos en línea recta sobre la pizarra. Estrellas congeladas. Enanas blancas y púlsares contrayéndose y colapsando en millones de agujeros negros desparramados por el universo. Y luego la densidad infinita de la singularidad y el horizonte de sucesos del que era imposible regresar. Los efímeros soles de la física teórica y la irrupción de la física nuclear durante las guerras planetarias. La física extraterrestre. Sobre esa línea de tiza lo que aconteció después, *aunque todo iba ocurriendo en simultáneo*. Y Ella les habla y los minutos avanzan aunque parecen estar retrocediendo o al menos detenidos cuando siente un chispazo imprevisto en la punta de los dedos (59; énfasis añadido).

Como en esta cita, la novela pone de relieve la coexistencia inmanente de diversas temporalidades y fuerzas inconmensurables, que las estrategias retóricas del lenguaje vuelven comprensibles. Puesto que es imposible calcular el tiempo con precisión, lo que hay

es una coexistencia de temporalidades que emplean diversos puntos de referencia siempre susceptibles de sufrir distorsiones.

Así, el narrador da múltiples ejemplos de marcos de referencia temporales: en la antigüedad se utilizaban los latidos del corazón para medir el tiempo, sin saber que una arritmia podía alterar ese cálculo (266), o bien, desconocemos que nuestra edad cronológica, medida siguiendo el calendario gregoriano, puede experimentar modificaciones imperceptibles dependiendo del espacio en que nos encontremos, ya que “en la punta nevada de la cordillera el tiempo pasa más rápido que en el mar, y aún más en el interior de la tierra [ya que] *el tiempo se dilataba en el centro de gravedad*” (143; énfasis añadido). Asimismo, tras las guerras y las amenazas atómicas, para los científicos fue necesario añadir otro sistema de medición del tiempo de la civilización al ya existente, pero que, en lugar de medir su antigüedad, midiera su proximidad relativa respecto del fin, que es lo que en la narración señala *el reloj del apocalipsis*: “Después de las grandes guerras planetarias, los científicos atómicos, empezaron a calcular la cercanía del fin. El reloj del apocalipsis indicaba que durante sucesivos años de tensa coexistencia el mundo había estado a 3 minutos del colapso. En años recientes, ese tiempo había disminuido a 2 minutos y 30 segundos” (58). Asimismo, a las afueras de la duración de la civilización humana, se extiende el tiempo retenido en el radiocarbono y el tiempo geológico de la tierra, y, más allá, el inconmensurable espacio-tiempo del universo, contenedor de nuestro sistema solar, el cual “se apagaría en cinco billones de años humanos” (189), y de potenciales planetas habitables, uno de cuyos mejores candidatos se ubica a nada menos que a “cuarenta años luz, 9,5 billones de kilómetros multiplicados por cuarenta” (272).

Coexistiendo con la temporalidad absoluta de los fenómenos cósmicos, se encuentra la temporalidad en que habita el ser humano, con una duración determinada y finita, pero, al mismo tiempo, portadora de una cierta plasticidad, en el sentido de que su duración intrínseca, es posible acortarla o dilatarla, en función de las decisiones y hábitos que se efectúan. Es el caso de la adicción al tabaco: puesto que este acorta la esperanza de vida, “el Padre decidió extender su futuro cuando nacieron los Mellizos” (233) dejando este hábito. Para conseguir este difícil objetivo, Ella expone la estrategia desarrollada por el padre, que denomina “cura de sueño” (233), recurriendo a un cuento infantil, donde un duende entrega a un niño “el carrito del tiempo” (idem), del cual debía tirar solo en caso de extrema

necesidad, porque si saltaba el futuro indiscriminadamente alcanzaría una vejez prematura y carente de pasado y de memoria. Como el niño de este relato, el Padre se fuga hacia el futuro “para destruir su adicción vitalicia” (234), suministrándose a sí mismo una droga que le permitió caer en un sueño ininterrumpido por varios días seguidos, al cabo de los cuales consiguió evadir la intensidad del síndrome abstinencia, allanando, de este modo, unas condiciones ideales para superar su adicción y, así, prolongar la duración de su vida.

Cada uno de los personajes, que sostienen diversas relaciones de parentesco con Ella, en función de sus respectivas profesiones, así como de las atracciones y repulsiones que sostienen entre sí, personifican en la narración ciertos fenómenos cósmicos, dicotomías y clivajes, pero además escalas y magnitudes de diferencias inconmensurables que coexisten en el plano de inmanencia. Así, por ejemplo, la relación conyugal entre Ella y Él, personifica escalas de tiempo y espacio divergentes que constituyen sus respectivos objetos de estudio. Mientras Ella se encuentra abocada a dar explicación a la extrema violencia y rapidez con que se desarrollan ciertos fenómenos físicos en el espacio exterior, en el marco de las escalas espaciales y temporales cósmicas; por el contrario, Él estudia el tiempo detenido en el radiocarbono, en el marco de la escala temporal geológica, y según el compromiso ético de contribuir a la búsqueda de la verdad y la reparación para las víctimas de la violencia política y policial. En otras palabras, a través de Ella y Él, la narración pone de relieve la inmanencia en que coexisten “la violencia de las galaxias que se canibalizaban dejando apenas ruinas” (100) y la extrema violencia política que padecen los cuerpos de los migrantes y de los detenidos desaparecidos, cuerpos “que se hacían desaparecer por pedazos” (62), “amordazados quebrados disueltos en ácido” (83).

Respecto de este mismo punto, es relevante el episodio ubicado en el primer capítulo de la novela, donde Ella desdobra sus padecimientos físicos, así como la relación con su Padre, en el fenómeno cósmico de los agujeros negros. El médico que la examina determina que debe someterse a una resonancia magnética para ver lo que ocurre adentro de su cuerpo y conseguir dictar un diagnóstico más preciso.

Retrato de un agujero masivo en el centro de la galaxia. Es un obliquo tan oscuro que nadie ha podido verlo, solo adivinarlo cuando atrae estrellas fluorescentes y nubes de gas a esa *espiral elíptica peligroso periscopio* que lo consume todo. Un cuerpo que se acerque a su borde se irá estirando y enrojeciendo hasta desaparecer devorado por el agujero (...) Un cuerpo no tendría conciencia de estar cayendo en un remolino cósmico, ese cuerpo continuaría navegando ciegamente hacia el interior y el eco lejano de ese mar sin marea lo distraería de los rumores de su propia agonía (32).

Esta imagen de un cuerpo siendo devorado por la extrema atracción gravitatoria de un agujero negro, es el modo en que Ella ilustra sus padecimientos físicos y psíquicos. En esta cita, Ella manifiesta que aquellos malestares que padece son un mero distractor respecto de aquel sometimiento que ha ejercido sobre sí misma y que representa como un agujero negro, *el agujero negro de su subjetividad*. Ella escoge esta imagen, donde un cuerpo es absorbido por la fuerza gravitatoria de un objeto infinitamente pesado, para ilustrar la relación entre su cuerpo y su conciencia. Plegada sobre sí misma, es decir, con su cuerpo confrontado a este plegamiento que lo mortifica, Ella se asoma al agujero negro de su subjetividad, al centro del cual redescubre al Padre del que ha huido: hablando acerca de la muerte de los soles masivos, “condensados en un punto de infinita fuerza gravitatoria, que desgarran estrellas cercanas y se devoran su luz” (76), Ella piensa en que “*en el fondo de su agujero [negro] vive su padre*” (76; énfasis añadido).

A diferencia de su trabajo como docente, la investigación que se encuentra desarrollando corresponde, más bien, a una exigencia autoimpuesta, cuyo peso deriva de la enorme deuda que ha contraído con su Padre, quien, cumpliendo la promesa que hizo a su esposa muerta, invirtió los ahorros de su vida para que Ella pueda estudiar lo que quisiera. En un intento por construir un tiempo del que carece, puesto que los plazos para presentar su investigación ya se encuentran próximos a agotarse, Ella le pide a su madre muerta “que la enfermara de algo grave pero pasajero. (...) Solo lo suficiente como para pedir una licencia de un semestre sin dar todas esas clases de ciencias planetarias a tantos alumnos distraídos (...). Solo la baja temporal de ese trabajo mal pagado para poder entregarse a otro que no pagaba nada” (17). Tras plantearse esta posibilidad, y como si su madre muerta le concediera este deseo, Ella comienza a desarrollar el proceso inflamatorio que hemos descrito más arriba. La culpabilidad de haber dilapidado los ahorros de su padre, en desmedro de sus hermanos y su madrastra, la aqueja a lo largo de toda la novela, forzándola a hipotecar su integridad física con tal de labrar un espacio de tiempo en el que poder concluir su investigación. La premura con que retorna al país del pasado para visitar y cuidar a su Padre al final de la novela, y que constituye un gesto de fidelidad que queda simbolizado en el apodo que Él le atribuye, *Electra*, responde a un sentimiento de culpabilidad que constituye la expresión más evidente de la dimensión subjetivante de la deuda: “al Padre no queda un centavo de todo lo que le dio y que Ella se gastó” (243). En suma, la narración recurre a la

imagen cósmica de los agujeros negros para ilustrar la mortificación que conllevan los procesos subjetivantes que Ella desarrolla, y que involucran las disyunciones exclusivas conciencia-cuerpo, padre-hija y acreedor-deudor.

Él y el Primogénito también experimentan un conjunto de malestares físicos que constituyen las huellas psicosomáticas de tortuosos procesos subjetivantes, que son descritos por Ella mediante una operación retórica que desdobra sus padecimientos en un conjunto de fenómenos cósmicos y el comportamiento de ciertas partículas elementales. Tal como Ella, Él se ha propuesto un objetivo que supera sus aptitudes físicas y psíquicas: “Él se había dedicado a identificar huesos para acabar con la violencia. Eso le había dicho cuando se conocieron. A Ella le había parecido un esfuerzo heroico” (90). Ella aborda los malestares nerviosos y estomacales que Él comienza a padecer después de la explosión, poniendo de relieve la coexistencia inmanente entre los cambios psíquicos y físicos que experimenta y ciertos fenómenos cósmicos. Así, cuando el médico observa el interior de sus oídos, ella describe su tímpano dañado por el ruido de la explosión como un planeta impactado por un asteroide (83); o bien, cuando lo someten a una endoscopia, Ella destaca la contigüidad entre este examen médico y la espectroscopia a la que los astrofísicos someten los asteroides para conocer los materiales que los componen (101). Del mismo modo, buscando una explicación a su irascibilidad, Ella recupera un planteamiento de las sociedades antiguas, que identifican una correspondencia entre los estados anímicos de los individuos y la alineación de los astros (110); y también recurre a los fenómenos físicos que experimentan ciertas partículas elementales para describir su crisis conyugal: “Él es su antipartícula, piensa, su positrón, la pareja del electrón que ha sido Ella. Un positrón que segundo a segundo se iba haciendo más distante” (56).

Fiel a la memoria de su madre biológica, el Primogénito nunca encuentra su lugar en la nueva familia del Padre y, como hemos visto, atribuye a su hermana recién nacida la culpa del expolio del que se ha sido víctima: “¿Se te olvidó?” (190), es la frase que el Primogénito le lanzaba a Ella, cuando todavía eran niños, para transmitirle la memoria de la culpabilidad, operando, en este sentido, como un agente subjetivante en la novela. Sus trayectorias vitales, escindidas por este acontecimiento, son representadas por Ella como “universos paralelos desplazándose hacia el futuro” (184). En esta línea, la narradora ilustra el proceso autodestructivo que este desarrolla recurriendo a la imagen de un objeto astronómico arrojado

en el vacío del espacio exterior, efectuando una “huida supersónica” (197). Ambos hermanos emprenden huidas, pero de diferente naturaleza: mientras Ella huye del país del pasado y de su Padre, para encontrar una *nueva tierra*, tanto para su vida, como para la humanidad; la trayectoria vital de su hermano encarna una línea de fuga como línea de destrucción mortífera, que hace coincidir un proceso autodestructivo con la fidelidad a la memoria de su madre. El título del capítulo, *polvo de estrellas*, apela a la inmanencia en que coexisten las estrellas, “regando de calcio el universo” (123), y los huesos pulverizados del Primogénito, hechos del mismo material de estas últimas. Así, cuando el Primogénito se rompe el radio y, a propósito de lo cual, piensa en “*la imposibilidad de la huida*” (204; énfasis añadido), porque la huida para él coincide con el afuera que es la muerte que nunca llega a alcanzar, “Ella piensa, escuchando la descripción que hacía su padre de ese brazo herido, en la velocidad radial de las estrellas” (idem). En una operación similar, la narración destaca la inmanencia en que coexisten los dolores óseos del Primogénito, quien, producto de sus múltiples fracturas, es capaz de percibir hasta las más ínfimas variaciones de la presión atmosférica (201), y el registro de los cambios atmosféricos, como las sequías o las tormentas solares, en los anillos concéntricos de los árboles (202).

Junto a esta estrategia retórica que desdobra los padecimientos físicos en fenómenos astronómicos o moleculares, Ella tiende a confrontar las vicisitudes personales que experimentan los personajes, al nivel del plano de organización, con el inconmensurable espacio-tiempo del universo, en relación con el cual todo padecimiento o anhelo humano resulta insignificante. Así, frente al dolor que experimenta la Amiga por la desaparición de sus padres, Ella piensa en plantearle que en el futuro, como las luces de las estrellas extinguidas que llegan a la Tierra desde el espacio profundo, ellas serán apenas un espejismo o una alucinación: “Hubiera querido decirle que aceptara que sus padres pertenecían al pasado, que ellas mismas pertenecían a otro tiempo, que no iban a estar cuando alguien las mirara desde el futuro y creyera que aún estaban ahí. Serían un espejismo” (203). En esta línea, la narración hace coincidir el motivo del hijo pródigo con la crisis ecológica del planeta y su extinción: cuando Ella retorna al país del pasado para ver a su padre enfermo, este le pide que vuelva a su casa y a su país, frente a lo cual esta piensa que aquella solicitud no tiene ninguna relevancia, porque la Tierra, aquella casa general que provee de cobijo a todos los seres vivos, estaba siendo destruida por el ser humano:

Y cómo anda ese país donde vives, murmura el Padre confundido, sin recordar el nombre de ese país, sin seguridad de que, como quiera que llamara a ese país, tuviera más destino que desintegrarse. ¿No será tiempo de regresar a tu casa? Ella quiso decirle que no eran cinco sino billones de años los que quedaban y que mucho antes de eso todos estarían muertos, pero pensó también que *quizás se acercara el fin del mundo porque ya casi no quedaban abejas ni animales salvajes ni gente con la cabeza bien puesta sobre los hombros, gente que se opusiera a la amenaza atómicas déspotas crueles inmortales a los que había que seguir prestando atención*. No era un país u otro país. Era la tierra rodando hacia su total disolución (240; énfasis añadido).

En esta última cita, el narrador pone de relieve la inmanencia en que coexiste el porvenir de los seres humanos con los demás seres vivos que pueblan la Tierra. La novela destaca en numerosas ocasiones la radical desestabilización que ha generado la especie humana sobre los ecosistemas y la biodiversidad de la Tierra, pese a constituir una ínfima porción de todos los seres vivos que la habitan: “La vida sobre la tierra estaba compuesta por un 82% de plantas, un 13% de bacterias y metidos en un 5% estaban todos los demás. De este además solo un 0,01% era humano, Y sin embargo ese 0,01% estaba acabando con las otras especies. Estaba acabando incluso consigo misma” (96-97). Estas cifras evidencian una distorsión o relatividad de las magnitudes, en el sentido de que el destino de casi la totalidad de los seres vivos descansa sobre las decisiones de una ínfima porción de los mismos, o, que es lo mismo, lo más grande es lo más pequeño y viceversa. Simultáneamente, la narración enfatiza la fragilidad de la humanidad, dependiente de la actividad de las criaturas más pequeñas y delicadas, como las abejas, “una especie en extinción que provocaría la desaparición de la humanidad” (252), en las cuales, asimismo, es posible ver replicadas, hologramáticamente, las mismas prácticas inmunitarias que se considerarían propias del ser humano: las abejas “se cuidaban y alimentaban entre ellas, se defendían picando a los enemigos de la comunidad, morían destripadas en ataques suicidas. (...) [Pero también estas] podían ser crueles: una abeja enferma era expulsada del panal por las abejas sanas, para proteger a la reina y a las demás obreras. Esto lo habían hecho los humanos cuando arreciaba alguna peste” (253).

En suma, como hemos podido comprobar a lo largo de este análisis, la novela se instala sobre una derrota ya consumada, y que dice relación con la impunidad con que los aparatos de Estado y los capitales financieros han puesto en riesgo el porvenir de la humanidad, destruyendo la biodiversidad y el equilibrio de los ecosistemas, pero también creando amplios dispositivos de seguridad que exponen a la muerte a grandes a grupos de la población mundial. Cuando afirmamos que la novela se instala sobre una derrota ya

consumada, nos referimos a que Ella avizora, en la actual conformación del mundo, una clausura del porvenir, o bien, para ser más precisos, la precipitación, en el conjunto de futuros posibles, de un futuro donde la humanidad se encuentra condenada a la extinción. En este sentido, el presente y el futuro también se encuentran contenidos en un plano de inmanencia. Tras las vicisitudes orgánicas que experimentan los cuerpos de los personajes, se adivina un telón de fondo cruzado por una multiplicidad de conflictos sociales, políticos, económicos y ecológicos, todos interrelacionados y en cuya resolución se cifra la posibilidad de la creación de un nuevo mundo posible. Estas “futurabilidades inmanentes” (Berardi, 2019: 13) que desconocemos, pero a las cuales apela continuamente la narración, dependen de la actual conformación del mundo, pero también de la politización de las formas de vida actuales.

Así, la novela da cuenta de dos mundos, a saber, el del país del presente, cuyos jóvenes se han entregado sin resistencia a la actual conformación del mundo, y otro, el del país del pasado, donde, de la mano de los jóvenes, se está gestando, no sin dificultades, un nuevo mundo posible:

Ya los estudiantes de su pretérito país no jugaban con bolitas. Salían a protestar vueltos multitudes con pancartas, con equipos de música al hombro, con sus hermanos chicos, huérfanos de autoridad, bailando, alegando, rompiendo filas, recibiendo *lumas gases chorros sulfúricos de guanaco* que los lanzaban al pavimento si no alcanzaban a escapar. De espaldas caían a veces, se reventaban las vértebras o las cabezas mientras los alumnos de su presente dormitaban en sus sillas, lejos de todo. Se preguntaba si alguna vez despertarían de esa modorra (224)

Si la novela, por un lado, pone de relieve la coexistencia de las luchas sociales en el devenir inmanente de la humanidad, por el otro, concatena el tiempo apocalíptico en el que ha ingresado la humanidad, con las propias tragedias que viven los personajes. La novela concluye, precisamente, con la imagen de Ella sacando al Padre del hospital, mientras dan cuenta de un país convulsionado y un futuro *color de hormiga*: “Aquí la cosa está revuelta, dice el Padre (...). Huelga de aduanas, de transportes, y se anuncia una del colegio de arquitectos para el lunes, de los profesores para el jueves, y otra marcha de secundarios, de los inmigrantes, de cientos de mujeres violadas y golpeadas y asesinadas en este país (...). Y no es solo aquí, dice el Padre. Es en todas partes, en todos los países” (276). A propósito de estas circunstancias, la novela concluye con la pregunta por el afuera y la huida, que plantea el padre a la hija. La respuesta que esta última le prodiga es desoladora, porque no hay otro planeta al cual huir y si lo hubiera, los mismos problemas que nos han llevado al borde de la extinción, los arrastraríamos con nosotros a donde arribáramos. Y, sin embargo, Ella, a lo

largo de la novela, no cesa de hacer huir el mundo de las formas comunes, dando cuenta de un afuera que no se reduce a lo que se ubica más allá del horizonte terrestre, sino que también a aquel mundo hormigueante que se desliza bajo la piel, en los límites de lo perceptible.

Como hemos podido comprobar, *Sistema nervioso* oscila entre el plano de organización, correspondiente al de las formas sustanciales que adquieren las subjetividades, y el plano de consistencia, correspondiente a la materia intensa que sirve de sustrato biológico de la subjetividad. Como las capas de un hojaldre, estos planos se encuentran reunidos o agrupados en un plano de inmanencia, que, anulando las disyunciones exclusivas en que se reparte lo real, a saber, naturaleza/cultura, individuo/sociedad, sujeto/objeto, yo/otro, animal/humano, permite al narrador construir puentes o zonas de comunicación aberrantes entre estas dimensiones, según lo que necesita hacer ver o pensar. Mediante esta oscilación, la obra consigue descentrar la unidad de la subjetividad individual y colectiva, en provecho de las poblaciones moleculares que los habitan: si, por un lado, la narración desciende hasta lo que acontece al interior del cuerpo, o bien, a nivel molecular, con el efecto de desacoplar el centro estructural de la sensibilidad, es decir, el yo; por el otro, la narración da testimonio de las poblaciones minoritarias que habitan los cuerpos sociales, y que integran a los migrantes, las mujeres y a los trabajadores cognitivos, donde Ella constituye el punto de intersección en el que estas figuras confluyen. Asimismo, la novela reúne bajo una línea inmanentizante un conjunto de magnitudes y escalas, espacios y temporalidades, que coexisten simultáneamente, y que le permite al narrador desdoblar los padecimientos físicos de los personajes, relacionados con tortuosos procesos de subjetivantes, con fenómenos que abordan la física molecular y la astrofísica, como también confrontar las vicisitudes que estos experimentan con el espacio-tiempo cósmico, frente al cual los sujetos quedan reducidos, con suerte, a meros destellos de luz que se encienden y apagan, como velas o antorchas, en el vacío insondable del universo.

7.6. PLEGAR/DESPLEGAR LA MEMORIA. EN LOS LÍMITES DE LA REPRESENTACIÓN O SOBRE LA FIGURA DEL TESTIGO EN *LA DIMENSIÓN DESCONOCIDA* DE NONA FERNÁNDEZ Y *EL BRUJO* DE ÁLVARO BISAMA

La dimensión desconocida (2017b) de Nona Fernández y *El brujo* (2017) de Álvaro Bisama comparten, fundamentalmente, tres cualidades. En primer lugar, los argumentos de estas novelas se centran en el problema de la violencia política en el contexto de la dictadura chilena, pero desde la perspectiva de narradores que no la experimentaron directamente: mientras en el primer caso, una narradora autoficcional intenta descifrar y reconstruir ciertos episodios de esta época, a partir de residuos, imágenes y testimonios, y mediante las facultades cognitivas de la memoria y la imaginación; en el segundo caso, un hijo viaja hasta la isla de Chiloé para buscar a su padre perdido, quien en su juventud se dedicó a fotografiar la violencia de guerra desplegada por la dictadura en Santiago durante la década de los 80'. En segundo lugar, estos relatos se articulan en torno a personajes que, siendo testigos de esta forma de violencia radical, manifiestan una voluntad de testimoniar, o bien, para ser más precisos, de *hacer ver*, ya sea a través de la palabra o la fotografía, el horror irrepresentable, en una operación que precisa de una traición que destruye sus identidades. Así, estas novelas, de marcada inspiración efrástica, indagan en torno al carácter problemático y ambivalente al que acceden los testigos, quienes hacen ver la violencia política a costa de una traición que los ubica en la intersección entre la responsabilidad y la negligencia, la lealtad y la defección, la víctima y el victimario. Esta ambivalencia del testigo, sirve como un catalizador de la escritura, ya que de su mera existencia se desprenden un conjunto de problemas relativos a la relación entre el testimonio, la traición y la identidad, sobre los límites y criterios con que se construye la memoria histórica y acerca de la violencia como límite de la representación lingüística y visual.

Finalmente, y, en tercer lugar, la enunciación discursiva en estas novelas se presenta como una acción subsidiaria de la conjunción de las dos formas de testigo identificadas por Agamben, a saber, el *superstes*, que conoce los hechos y puede prestar testimonio, y el *testis*, que, pese a no conocer los hechos, puede dotarlos de organización y darles visibilidad. En ambos casos, el discurso narrativo principal, emitido por el testis, adquiere su sustento en la enunciación parrésica que efectúa el *superstes*, la cual, como plantea Lazzarato (2020), se

caracteriza por tender a alejarse de los modos de enunciación regidos por las normas lingüísticas o pragmáticas, porque esta obedece una autoafirmación existencial, que presupone el riesgo de la toma posición, por lo que los hablantes se presentan a sí mismos ligados al contenido de sus enunciados y al propio hecho de decirlos, modificando, afirmando, o bien, precisando y determinando su propio modo de ser en el acto de la enunciación. Ahora bien, la particularidad de esta forma de enunciación reside en el coraje que presupone tal toma de posición que, al decidir anunciar toda la verdad, simultáneamente, interpela al interlocutor de las mismas, que acepta, no solo recibir como ciertas las verdades que escucha, sino que además dotar de visibilidad y agencia política sus dichos. Tal operación queda simbolizada en ambas novelas a través de la imagen literaria de la conjunción aberrante de los rostros del *superstes* y el *testis*, como queda en evidencia en las citas que hemos empleado como epílogo en cada capítulo.

7.6.1. ATENDER AL TESTIGO, EN LOS CONFINES DE LA MEMORIA Y LO COGNOSCIBLE

Mi rostro se refleja en la pantalla del televisor y mi cara se funde con la suya.
Me veo detrás de él, o delante de él, no lo sé.
Parezco un fantasma en la imagen, una sombra rondándolo,
como un espía que lo vigila sin que se dé cuenta.
Fernández, Nona, *La dimensión desconocida*

La dimensión desconocida (2017b) es una novela autoficcional que reconstruye algunos episodios de la historia chilena reciente, a la luz de un testimonio que ha sido crucial para el proceso de verdad, justicia y reparación de las víctimas de la dictadura. En esta obra convergen varios de los motivos característicos de las producciones narrativas de Fernández, en el sentido de que da continuidad a las mismas inquietudes éticas, respecto del proceso de modernización nacional, y estéticas, respecto del trabajo de la creación escritural de la memoria histórica. Asimismo, esta novela recupera episodios de la historia chilena reciente, algunos de los cuales han sido tratados en sus obras anteriores, como es el Caso Degollados en *Space Invaders*, empleando la estrategia retórica que Carrasquer (2020) denomina *hibridez genérica*, esto es, la combinación de diversos géneros discursivos, como la carta y la crónica, y tipologías textuales de la cultura popular, que van desde conocidos relatos de la literatura universal, como *Cuento de navidad* de Charles Dickens, hasta programas y series de televisión, como la serie estadounidense que da su título a esta obra. También se trata de

una novela que, como las que le anteceden, piensa el trabajo de la escritura como fruto de la convergencia de la memoria, la imaginación y la sensibilidad, explicitando el carácter artificioso de la creación narrativa, aunque, en efecto, los personajes y eventos que aborda hayan tenido lugar en la realidad.

Sin embargo, a diferencia de las otras novelas de Fernández, en *La dimensión desconocida* encontramos como motivo principal la propia voluntad de recordar que, en este caso, no solo involucra la enunciación discursiva de la narradora, sino que, ante todo, del personaje que protagoniza esta novela: “El agente de inteligencia de las Fuerzas Armadas Andrés Antonio Valenzuela Morales, número de identificación 66.650, soldado 1º, carnet de identidad 39.432 de la comuna de La Ligua. Alto, delgado, de pelo oscuro, con un par de bigotes gruesos y oscuros” (2017b: 32). Desde este primer perfil biográfico de Valenzuela, que expone su pertenencia a una institución del dispositivo de seguridad nacional, sus respectivos números de identificación y sus características físicas más distintivas, la novela se desplaza hacia los aspectos más problemáticos de su trayectoria vital, relativos al devenir vertiginoso que experimenta con motivo de su voluntad de recordar y decir toda la verdad. Habiendo participado en la tortura y asesinato de numerosos prisioneros políticos, este hombre se muestra arrepentido de sus acciones y manifiesta una extraordinaria voluntad de testimoniar en torno a las actividades represivas en que participó, aun cuando este proceso comporta la destrucción de la forma de identidad señalada en esta última cita.

El discurso narrativo se encuentra orientado a reivindicar el “ejercicio de la memoria” (24) que Valenzuela llevó a cabo, ahondando en sus motivaciones y consecuencias, en cuanto que sus palabras constituyen la prueba más elocuente de la existencia de un mundo que había sido obliterado en el proceso de la transición a la democracia. Para la narradora su testimonio es extraordinariamente valioso porque sus palabras “eran una prueba clara y concreta, un mensaje enviado desde el otro lado del espejo, irrefutable y real, para comprobar que todo ese universo paralelo e invisible era cierto, no un invento fantasioso como muchas veces se dijo” (21). A propósito de esta obliteración de la memoria relacionada con los eventos de los que da cuenta el testimonio de Valenzuela, la novela comienza con una crítica al proceso de construcción de la memoria histórica a través de la institución museística. La narradora-autora nos instala, ya en el primer capítulo, en el contexto de la inauguración del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile, cuya formulación obedece, sin embargo, al

consenso normativo de la transición dirigida por la Concertación de Partidos por la Democracia:

En enero del 2010 fue inaugurado el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile. Al acto asistieron los cuatro presidentes de la Concertación, coalición de partidos que estuvo a cargo de lo que los analistas políticos llamaron la Transición chilena, ese período en el que el discurso oficial fue la reconciliación y la justicia en la medida de lo posible. En esos años se le bajaron los decibeles al recuerdo de la violencia reciente para organizar una política de los consensos que mantuviera la fiesta en paz. La democracia se mantenía cautelada por los militares (...), entonces no era una buena idea usar el ayer inmediato como un arma de debate” (37)

La crítica, todavía incipiente en esta cita, que hace ver una cierta implicación entre la inauguración de este museo y la necesidad de aplacar o neutralizar la rememoración activa de la violencia política, se confirma en las páginas siguientes, donde a “la versión legitimada de nuestra historia reciente” (38), provista por el museo, la narradora opone una forma monstruosa y salvaje de la memoria. Esta contraposición queda sintetizada en la interrupción del discurso de inauguración del museo que prodiga la presidenta de la época, Michelle Bachelet, por parte de los familiares de las víctimas de violencia política y policial del pasado dictatorial y el presente democrático:

Los gritos de Ana [Vergara Toledo] y Catalina [Catrileo] llegan a remecer a la concurrencia. El recuerdo de los abusos pasados se mezcla con los actuales y por un breve momento no se resigna a la pasividad de lo archivado en el museo. *Los gritos de las mujeres desperduden la memoria, la ponen en diálogo con el presente, la sacan de la cripta, le dan un soplo de vida y resucitan a esa criatura hecha de retazos, con partes de unos y otros, con fragmentos de ayer y de hoy. El monstruo se despierta y se revela aullando incontrolable, tomando a todos por sorpresa, sacudiendo a los que se creían cómodos, problematizando, conflictuando, molestando, y es en ese estado peligroso y bestial en que debería mantenerse* (39; énfasis añadido).

En esta cita, es posible apreciar una cierta apología de la incontinencia, como si la acción voluntariosa de rememorar que llevan a cabo estas mujeres, pusiera en juego sus cuerpos, según sugieren los adjetivos de lo monstruoso y lo bestial que atribuye la narradora a esta forma de la memoria; en contraste con el tono prudente y mesurado de los oradores y oyentes que en ese momento se reúnen, no para celebrar la inauguración del museo, sino que la desactivación de la memoria contenida por el archivo del mismo. A través de esta escena, la narradora plantea que la configuración del relato museográfico es tributaria de una acción de subjetivación o plegamiento, orientado a contener los violentos estertores de la memoria. Pero también, que *la museificación de la memoria histórica*, lejos de potenciar la voluntad de rememorar la violencia política y ponerla en diálogo con el presente, desactiva la capacidad crítica de la misma, creando, como plantea Agamben (2005) con relación a la

función del museo en la sociedad contemporánea, simplemente un espacio a donde se aloje una memoria, retirada del uso y la vida política de la ciudadanía, incapaz de usarla, de habitarla y convertirla en experiencia.

“¿Cómo se hace la curatoría de un museo sobre la memoria? ¿Quién elige lo que debe ir? ¿Quién decide lo que queda afuera?” (38), se pregunta, poniendo de relieve que, por un lado, el relato museográfico obedece a unos criterios de selección que agrupan o desechan ciertos acontecimientos y fenómenos en función de la necesidad de apaciguar la conflictividad, y, por otro, que este se constituye gracias a un proceso de individuación, que vuelve legibles y tolerables una multiplicidad caótica de crímenes.

Todos los crímenes aparecen como uno solo. Un par de líneas para las explosiones, otra para los degollamientos, otras para los incinerados, otra para los baleados, otra para los fusilados. (...) Es una gran masacre, una lucha entre malos y buenos, donde es muy fácil identificar a cada cual porque los malos tienen uniforme y los buenos son civiles. Y no hay términos medios. No hay cómplices, no hay otros implicados, y la ciudadanía parece libre de responsabilidades, inocente, ciega, víctima absoluta (41; énfasis añadido).

A estos planteamientos, la narradora agrega que el relato museográfico está pensado según el propósito efectista de hacer oscilar a los visitantes entre “el llanto y la rabia” (41), para culminar con un mensaje ingenuo y simplista, que asume un cierto fin de la conflictividad histórica tras la llegada de la democracia representativa: el recorrido termina en “una gran gigantografía del expresidente Patricio Aylwin, dando su discurso al asumir el cargo, [que] enciende los espíritus de los visitantes y los deja exultantes de alegría y esperanza, más tranquilos, más apaciguados, *porque de ahí en adelante estamos a salvo, los buenos triunfaron, la historia es benévola*” (41; énfasis añadido). A diferencia del relato museográfico y de los políticos de la Concertación, la narradora-autora plantea que estamos insertos en lo que, con motivo del videojuego *Space Invaders*, esta describe como una *matanza cíclica* que se extiende tanto hacia el pasado como hacia el futuro, por lo que el museo debería ser una plataforma capaz de hacer convergir estas temporalidades disímiles y distantes para hacerlas dialogar con las circunstancias presentes.

Además de estos aspectos, la narradora destaca la ausencia del testimonio de Valenzuela en el archivo, cuyas palabras, imprescindibles para reconstruir los hechos que describe el museo, ni siquiera aparecen consignadas como una fuente documental:

Sé que no lo encontraré. Esta es la Zona de la Ausencia y la Memoria, no la Zona de los Torturadores que se dan Vuelta, no la Zona de los Desertores, no la Zona de los Arrepentidos, no la Zona de los Traidores de la Reconchadesumadre. El hombre que imagino no ha muerto ni tampoco está catalogado como una víctima. Un hoyo negro lo

consumió igual que al resto, y si quiero encontrarlo la única posibilidad es aquí, frente a esta pantalla que es como una torre de control, una radio con señal a ese planeta inquietante, única zona que no tiene cabida en este museo (52).

Valenzuela queda excluido del relato museográfico, eliminado de la memoria histórica, porque “su figura no es parte del bien o del mal, del blanco o del negro. El hombre que imagino habita un lugar más confuso, más incómodo y difícil de clasificar, y quizás por eso no encuentra espacio entre estas paredes” (42). De modo que, si bien para la narradora el museo es una importante conquista para la democracia, este no se encuentra exento de vicios propios de todo acto de representación y que podemos resumir, a partir de lo señalado, en tres puntos: (1) el museo, al crear un relato, individúa una multiplicidad de crímenes y acontecimientos, cuyas causas y consecuencias quedan disimuladas bajo categorías generales y dicotómicas; (2) al representar el proceso que desembocó en la dictadura, el museo conjura la complejidad de factores que convergieron en el desarrollo de los hechos, dispensando a la ciudadanía y a los políticos de toda responsabilidad; y (3) al seguir la lógica de la disyunción exclusiva, que precisa de la distinción entre buenos y malos, el relato museográfico excluye un conjunto de personas, acontecimientos y fenómenos que resultan inclasificables por su ambivalencia, pero que han sido cruciales, tanto en el modo en que ocurrieron ciertos hechos ominosos, relativos a la persecución y tortura de integrantes de diversas organizaciones sociales, como en el proceso de verdad, justicia y reparación de las víctimas de la violencia política.

Como plantea Torres (2019), esta novela emerge de una concepción de la literatura como herramienta que resiste a la desaparición del testigo y el testimonio del horror, pero también, habría que agregar, a los criterios con que se organiza y construye la memoria histórica. Tal como el museo se distribuye en zonas (“Entramos en la Zona Once de Septiembre, a la Zona Lucha por la Libertad, a la Zona Ausencia y Memoria, a la Zona Demanda de Verdad y Justicia, a la Zona Retorno de la Esperanza, a la Zona Nunca Más, a la Zona del Dolor de los Niños” [40]), la novela se organiza siguiendo un criterio espacial, en cuatro capítulos, *Zona de ingreso*, *Zona de contacto*, *Zona de fantasmas* y *Zona de escape* que, como es evidente, inscribe la narración en la lógica compositiva del relato museográfico. En este gesto estructurador del discurso novelístico, se proyecta el objetivo de crear un espacio para la memoria del hombre que torturaba, en una operación que conlleva la búsqueda de nuevos medios de expresión que permitan restituir la memoria museificada al

libre uso de la comunidad. Esta decisión compositiva de la novela está en continuidad con su carácter genérico híbrido que, según plantea Carrasquer (2020), mezcla y confunde indiscriminadamente diversos géneros discursivos, desde los cuales la narradora extrae imágenes y categorías conceptuales que le permiten abordar los fenómenos y acontecimientos que, por su problematicidad y ambivalencia, se ubican en los márgenes del relato museográfico y el archivo.

Esta estrategia retórica, que hace que la narración juegue en una “la alternancia de elementos factuales y ficcionales” (Carrasquer, 2020: 26), implica una acción profanadora porque comporta un uso creativo del archivo, que se aleja de los marcos interpretativos convencionales para actualizar ciertos acontecimientos de la memoria histórica reciente, a la vez que volver asimilables los problemas éticos que estos plantean para un público más amplio y no especializado. Si bien Carrasquer utiliza el verbo *jugar* en su estudio, esta no se detiene en este concepto, en condiciones de que, pese a la oscuridad de su argumento, esta novela se encuentra animada por una voluntad lúdica, en el sentido de que, empleando como marco de referencia ciertos géneros discursivos provenientes de la cultura popular, esta abre una nueva dimensión de uso para la memoria histórica, relegada a la esfera privativa del archivo y el relato museográfico. Esta operación, sin embargo, no es disimulada en la narración, ya que la narradora acompaña su relato de un permanente ejercicio metatextual en el que explicita estos procedimientos retóricos, así como sus limitaciones intrínsecas. Sin embargo, creo que su hibridez, este uso, como diría Agamben, de medios pueriles para narrar lo inenarrable, obedece menos al intento de completar los vacíos y unificar los fragmentos de la memoria, como sugiere Carrasquer (2020), que al problema filosófico y literario, aludido por Torres (2019), del horror como límite de lo representable.

La narradora explica en los siguientes términos esta decisión estilística: “Expulsada de los límites de ese imaginario desconocido, impotente ante la expresión de un lenguaje que no sé escribir, *solo tengo claro que hay cosas que se me dan más fáciles imaginar. Cosas que están fuera de esa zona oscura y que puedo atesorar como una luz para moverme mejor en este mapa*” (36; énfasis añadido). Procediendo de este modo, es decir, creando conjunciones entre ciertos referentes de la cultura popular de su generación y esta dimensión paralela, poblada de fenómenos y acontecimientos problemáticos para los criterios con que se configura la memoria histórica, la narradora se plantea el propósito de hacer con la palabra

literaria lo que para ella, en su infancia, hacía su serie de televisión favorita, *The twilight zone*, en cuyos capítulos “se abría una puerta, una pequeña fisura que dejaba ver esa realidad análoga que tanto me gustaba visitar a través de la pantalla” (48). Tal como sugieren estas palabras, la novela se debate entre el cierre y la apertura, entre el pliegue y el despliegue de la memoria. Creando en la escritura concatenaciones conjuntivas, es decir, haciendo convergir, mediante su sensibilidad, por un lado, sus facultades cognitivas de la memoria y la imaginación, y por el otro, el testimonio de Valenzuela, el archivo histórico y los espacios de memoria, la narradora des-pliega la memoria, abriéndola a esta dimensión paralela en la que se insinúa la grieta del pensamiento, el abismo en el que se pierde el poder vital de pensar y se alcanza la muerte y el olvido.

Al igual que en *Chilean Electric* y *Fuenzalida*, en esta novela la narradora plantea que el proceso de modernización, a través de un conjunto de tecnologías de la memoria, que van desde el museo y el archivo, hasta el cine y la televisión, ha contribuido a hundir en el olvido aspectos imprescindibles de nuestra memoria histórica. La narradora identifica un arte de “la manipulación de la realidad” (133), que hace de los procesos cognitivos y perceptuales un flanco de la gobernanza de las subjetividades. Al principio de la novela, y a propósito de su participación en un documental acerca de la Vicaria de la Solidaridad, la narradora describe la situación de desventaja estructural que padecen las producciones audiovisuales nacionales, con un compromiso ético y político con la democracia y los derechos humanos, ya que deben competir con las enormes producciones audiovisuales de la industria del entretenimiento, que cuentan con un financiamiento prácticamente ilimitado. Este documental, que realiza un trabajo de sensibilización de las audiencias, dando cuenta de la labor de orientación y auxilio que efectuó la Vicaria para con los familiares de las víctimas de violencia política, queda absolutamente eclipsado por la película *The Avengers*, exhibida en el mismo horario y cuyo argumento, a la manera de una copia refinadísima de los montajes comunicacionales de la dictadura, alimenta la lógica disyuntiva del enfrentamiento. “Quizá debimos haber hecho algunas reconstituciones de escena, con peleas descarnadas, con algún encuentro cuerpo a cuerpo con un milico malvado” (2017b: 70), se lamenta la narradora al comprender que el documental será un fracaso de taquilla.

El problema aludido en el párrafo anterior, del que da cuenta la narradora apenas iniciada la novela, y que dice relación con el modo en que la industria liga la atención

consciente, requerida por la memoria, al propósito del acrecentamiento de los capitales, constituye el puntapié inicial de un fenómeno que explora ampliamente en el capítulo titulado *Zona de fantasmas*, y que, con Virilio (1998), podemos llamar *logística de la percepción*. Este concepto remite al dispositivo que, persiguiendo el propósito de suplementar la percepción, para, fundamentalmente, ver más y mejor, ha conseguido suplantar la realidad y despojar a las sociedades de la capacidad de imaginar el mundo. Este concepto es idóneo para referirnos a este problema, no solo porque señala las transformaciones que introducen las nuevas tecnologías de visualización en el campo de lo perceptible, sino porque, además, esta noción es formulada por Virilio para referirse a los escenarios de guerra, que es, precisamente, el contexto en el que nos instala la narradora, quien se percibe a sí misma y a su generación como “veteranos de una guerra antigua” (193). En continuidad con su carácter genéricamente híbrido, la narración se encuentra imbuida en una lógica del pensamiento visual: película, televisión, fotografía, imagen, instantánea, pantalla, enfoque, plano, etc., es parte de la nomenclatura que emplea la narradora, y que devela su interés por confrontar lo visible con lo enunciable, no a través del lenguaje transparente de la comunicación, sino que a través de la imaginación y la palabra literaria, cuyo carácter oblicuo, deja al descubierto, no solo la insuficiencia de la vista, sino que además su carácter engañoso.

La narradora comienza este capítulo describiendo un programa de televisión llamado *Juegos de la mente* que expone ejercicios y situaciones que ponen de relieve el funcionamiento y las limitaciones de la percepción humana, exhibiendo los modos en que esta puede ser engañada: “normalmente asumimos que vemos lo que nuestros ojos tienen en frente, pero que la verdadera magia está en lo que nuestro cerebro hace con la información. Sin el sentido con que el cerebro ordena e interpreta, lo que vemos sería una colección de formas y colores aleatoria” (2017b: 130). Para demostrar los límites de la capacidad de procesamiento del cerebro, el animador de este programa televisivo realiza un experimento, que consiste en ordenar a los espectadores escoger y concentrar su atención en solo una de las cuatro pelotas de fútbol ubicadas en cada uno de los cuatro extremos de la pantalla, consiguiendo el efecto de invisibilizar las tres restantes. Este experimento, que pone de relieve el alcance limitado del campo perceptivo de los espectadores, viene acompañado de una anécdota de la Primera Guerra Mundial, relativa a la estrategia adoptada por la marina inglesa para engañar a los submarinos alemanes: estos travistieron un barco y a sus tripulantes

para hacerles creer a los alemanes que su embarcación era un crucero de placer, logrando que estos “asumier[a]n detalles que encajaban con una idea preconcebida, dier[a]n por sentada una información de la que no estaban al tanto, infirier[a]n y le dier[a]n un sentido equivocado a los datos objetivos que tenían frente a sus ojos” (132).

Este programa televisivo sirve a la narradora como antecedente para abordar uno de los montajes comunicacionales más célebres de la dictadura, correspondiente a un enfrentamiento entre agentes de la CNI y militantes del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria) en Santiago, Fuenteovejuna 1330, una casa de seguridad donde se alojaba a militantes heridos y se imprimía el periódico *El rebelde*. La narradora describe los eventos desde dos enfoques divergentes: uno, desde la perspectiva de los televidentes que ven los acontecimientos desde la distancia, en sus respectivos domicilios; y otro, desde la perspectiva de un participante del mismo llamado Mario, de 15 años, que vivía en la clandestinidad en aquella casa junto a otros militantes del MIR. La narradora describe el noticiario que transmite estos eventos como un instructivo que les dice a sus espectadores qué pensar, qué ver, qué decir, haciendo que estos concentren su atención en el frontis de una casa en llamas y en la voz de un periodista que representa los eventos como un enfrentamiento armado que culmina con la muerte de tres extremistas. Sin embargo, lo que los televidentes no vieron y que la narradora nos muestra, es que los habitantes de aquella casa fueron acribillados, que el despliegue policial fue una venganza, que las pruebas que los incriminaban fueron puestas allí por la policía, que sus “cadáveres fueron exhibidos a las cámaras y los reflectores de la prensa como verdaderos trofeos” (139), que, en definitiva, aquella casa fue “*el escenario de una ejecución*” (137; énfasis añadido).

En continuidad con el argumento de la novela *Chilean electric*, parte importante del trabajo sobre la memoria histórica que lleva a cabo la narradora involucra develar el carácter tramposo de la representación mediatizada de la realidad, cuyos artificios contribuyen, como en estos casos, a disimular algún aspecto de la misma. Para Fernández, el montaje comunicacional *hace ver y hace decir* segmentos de lo visible y lo enunciable, interfiriendo en el proceso instantáneo, imperceptible e irrepresentable, por el cual los acontecimientos adquieren sentido, que es lo que la fenomenología ha denominado *clinamen*. El montaje realiza un cribado de las posibilidades hermenéuticas que abren los acontecimientos, para dar lugar a tan solo una interpretación que alimente la lógica disyuntiva del enfrentamiento y

allane las condiciones de aceptabilidad de la matanza: “Los ojos de los espectadores solo verían la calma, observarían el tenue movimiento de las copas de los árboles y la silenciosa fachada de estas casas del sector alto de la capital (...). No verían a Lucia desnuda en el suelo esperando una sábana que por fin la cubra” (2017b: 143). Estos elementos, que guardan relación con la modulación a distancia de la atención y la percepción, nos confirman que este relato se emplaza en el contexto de lo que hemos llamado *sociedad de control*, gestora y productora de una “inseguridad molecular” (Deleuze y Guattari, 2002: 220). En efecto, no estamos ante el gran terror paranoico del déspota, sino que ante la producción y regulación molecular de la seguridad de la población a través de unas máquinas de visión que “no forman sistema, sino rumor y murmullo, luces cegadoras [en este caso, de la televisión,] que confieren a cualquiera la misión de un juez, de un justiciero, de un policía” (2002: 232).

Asumiendo un enfoque que busca problematizar la lógica disyuntiva del enfrentamiento, la narradora reconstruye los eventos interrogando, desde el presente, el espacio material en el que ocurrieron estos eventos (“imagino y hago testimoniar a los viejos árboles, al cemento que sostiene mis pies, a los postes de la luz, al cableado del teléfono” [141]), recreando la cotidianidad de los habitantes de esa casa y, en específico, la de aquella fatídica jornada, escamoteada por las máquinas de visión. Así, a través del ejercicio de la memoria y la imaginación, accedemos al núcleo sensible que posibilita la vida en la clandestinidad, y que la narradora describe como una vida compuesta por dos juegos: “el juego de la representación” (146), donde estos debían inventar vidas alternativas a las suyas y memorizar datos acerca de falsas trayectorias biográficas que les permitan incorporarse y pasar desapercibidos en la comunidad; y “el juego del secreto” (149), correspondiente a la “realidad secreta e inconfesable, una dimensión oculta que solo ellos y nadie más que ellos podrían habitar” (147), el cual les permite recorrer y colonizar la ciudad para organizar la resistencia contra el régimen. La realidad mediatizada impide a los televidentes contemplar la ciudad que Mario y sus compañeros del MIR contemplan al jugar los juegos de la representación y el secreto, porque, desde la clandestinidad, Santiago emerge como el escenario de un teatro de representaciones donde nadie es quien dice ser, como el tablero de un *Monopoly* donde se libra una guerra silenciosa entre adversarios que imbrican realidad y ficción para ganar una ventaja estratégica frente a sus enemigos (2017b: 148-149).

Si bien la narradora atribuye solo a los integrantes del MIR los juegos de la representación y el secreto, de su narración se deduce una generalización de las prácticas que aluden estos dos conceptos, a saber, el revestimiento de los individuos o acontecimientos de una representación, ya sea una biografía ficticia o una forma determinada, que disimula o envuelve en el secreto las verdaderas formas de las cosas o causas de los acontecimientos. No es extraño que este capítulo, donde se da cuenta de la capacidad de los medios de comunicación de substituir y devorar la realidad, se titule *Zona de fantasmas*, ya que esta noción, constituye la contraparte del *simulacro*: el fantasma y el simulacro son dos conceptos inseparables que se oponen a la identidad como principio de la subjetividad y como principio del conocimiento, respectivamente, consiguiendo conflictuar la representación (Deleuze, 2017b; Sonna, 2020). La relación problemática que sostiene *la dimensión desconocida* con la identidad, deriva de que este concepto (1) señala una espacialidad regida por una temporalidad que escapa al tiempo cronológico, *aión*; (2) agrupa un conjunto de fenómenos y acontecimiento que se ubican más allá de los confines de la memoria y de lo cognoscible, es decir, en un *afuera*; y que (3) quiebran la correspondencia entre las palabras y las cosas, constituyendo puntos de contacto aberrante entre elementos de naturaleza disímil, que nos remontan hasta *lo sin fondo*.

La narradora habla en numerosas ocasiones del *reloj de la dimensión desconocida*, para referirse a la temporalidad alterna que rige en esta realidad paralela y que corresponde a lo que en nuestro marco teórico hemos descrito como el tiempo del devenir, *aión*. Esta forma de la temporalidad saca al sujeto del orden secuencial del tiempo cronológico, para evadir el presente y hacer coincidir el pasado y el futuro.

No tengo claro el momento exacto, pero sé que de golpe aparecieron ataúdes y funerales y coronas de flores y ya no pudimos huir de eso. (...) Pero ya no sé cuál es el funeral que recuerdo. Puede ser el de los hermanos Vergara de la Villa Francia o el del joven quemado por una patrulla del Ejército, o el del cura que murió baleado en la población La Victoria, o el del joven que cayó acribillado en la calle Bulnes, o el del periodista secuestrado, o el del grupo asesinado el día del Corpus Christi, o el de los otros, todos los otros. *El tiempo no es claro, todo lo confunde, revuelve a los muertos, los transforma en uno, los vuelve a separar, avanza hacia atrás, retrocede al revés, gira como un carrusel de feria, como en una jaula de laboratorio, y nos entrampa en funerales y marchas y detenciones, sin darnos ninguna certeza de continuidad o escape* (189-190; énfasis añadido).

El tiempo *aiónico* hace sucumbir la identidad bajo los acontecimientos que remueven las potencias de los seres y las cosas y que dividen incansablemente el tiempo en un antes y un después. La explicitación metatextual de los procedimientos narrativos que lleva a cabo la

narradora, está en continuidad con esta forma enloquecida del tiempo, en el sentido de que el texto da cuenta del proceso de su propia producción y dificultad. La enunciación discursiva del horror deja al descubierto una certeza aterradora, a saber, que el tiempo es una serpiente que se muerde la cola, que el horror no ha concluido y pende sobre nosotros la amenaza del horror futuro. La preocupación que manifiesta la narradora por el pasado es coextensiva a su preocupación por el futuro, de modo que este trabajo escritural, orientado a poner al descubierto la dimensión desconocida, debe comprenderse como un efecto de percibirse inscrita entre estas dos temporalidades, entre la espada y la pared, entre “un algo que sucederá y que a la vez acaba de suceder” (Deleuze, y Guattari, 2002: 265).

Respecto del segundo punto, es preciso no confundir el afuera, con el que identificamos la dimensión desconocida, con el mundo exterior, es decir, con la exterioridad disyuntiva que hace convergir lo visible y lo enunciable, porque este remite a una espacialidad que es más lejana que todo el mundo exterior y que toda forma de exterioridad. Mientras el relato museográfico pliega la memoria, encierra el afuera, cuyo umbral queda señalado, sinecdóquicamente, en la exclusión de Valenzuela del archivo; por su parte, la novela, a través de las estrategias retóricas antes aludidas, despliega la memoria para exponerla a este afuera que, sin embargo, le es coextensivo. No es que la dimensión desconocida se oponga o destruya las formas comunes, porque esta emerge en la cotidianidad para interrumpir el curso regular del mundo y agenciarse con sus formas, en un proceso que busca transformar “la extrañeza en cotidianidad” (102). Esto queda en evidencia, por ejemplo, en la complicidad silenciosa de la ciudadanía, que aceptó con indiferencia que los agentes del Estado pudieran llevar a cabo, en la más absoluta impunidad, diversos crímenes de lesa humanidad; como los acaecidos en el centro de detención llamado *Nido 20*, que parece mimetizarse en el paisaje residencial donde se encuentra emplazado.

Los gritos que salían de las sesiones de tortura convivían con la música de la radio, con los diálogos de las teleseries de las tres de la tarde, con la voz del locutor del partido de fútbol. Los prisioneros que entraban y salían comenzaron a hacerse parte del paisaje. Lo mismo que el cartero, que el inspector municipal, que los niños que caminaban temprano al liceo. Escuchar algún disparo ya no era algo extraño, era parte de los nuevos sonidos, de las nuevas costumbres, de la rutina diaria que se instauró rotunda sin que nadie se atreviera a contrariarla (102).

Por otro lado, en la necesidad de dar cuenta de esta realidad paralela radica una inquietud platónica: hay en la dimensión desconocida algo que, de modo obstinado, esquiva y subvierte el lenguaje y las ideas, pero también el modo en que se construye la memoria, o,

para ser más preciso, “la versión legitimada de nuestra historia reciente” (38). Para la narradora, el relato museográfico no solo representa el proceso que desembocó en la dictadura, creando “este pequeño territorio del pasado” (42) que es Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, sino que también funda, es decir, domeña y conjura el sin fondo en que permanecen hundidos un conjunto de acontecimientos y fenómenos que inquietan y subvierten la representación misma del pasado, pero que es preciso sacar a la luz porque en ellos radica la posibilidad de “detener la mecánica del mal” (21). En este sentido, *la dimensión desconocida* señala lo que se sustrae a la acción de los fundamentos, es decir, del conjunto de códigos y criterios que permiten la representación, porque “fundar, es siempre fundar la representación” (Cit. En Lapoujade, 2016: 50), instaurando la identidad de las cosas como principio de distribución que permita distinguir, por ejemplo, entre lo que *es* una víctima y lo que *es* un victimario, o bien seleccionar lo que es preciso recordar, o bien, en su defecto olvidar. En otras palabras, identificamos esta dimensión paralela con lo sin fondo porque, si bien esta pertenece a la realidad, los fenómenos y acontecimientos que agrupa, la exceden hasta lo intolerable, haciendo remontar el pensamiento más allá de los fundamentos que posibilitan la representación misma.

Esta novela presenta abundantes ejemplos que evidencian la tendencia de la dimensión desconocida a subvertir la identidad de las cosas. Por ejemplo, la novela se detiene en la figura de Estrella González, quien acudía a la misma escuela que la narradora, y en cuya inocencia e ingenuidad infantil sería imposible descubrir algún vínculo con Guillermo González Betancourt, su padre y “carabinero de la nación” (183), quien dirigió un operativo policial clandestino, responsable de la tortura y el degollamiento de tres militantes del partido comunista. La narradora enfatiza esta relación discordante entre la forma y la sustancia, a partir de la figura del tío Claudio, quien transportaba a González en su lindo y cómodo Chevy Chevette rojo. Sin embargo, una vez ocurridos los hechos referidos, se sabría que en ese mismo auto, en el que incluso la narradora alcanzó a realizar un agradable paseo, tres personas, amarradas y escondidas en el maletero, habrían pasado sus últimos minutos de vida antes de ser degolladas. Otro ejemplo de esto es el cura que visita a la periodista Mónica González, en nombre de la familia de Valenzuela, para preguntarle por su paradero tras huir al exilio: “[La periodista] se disculpó frente al cura y declaró no tener idea de lo que le estaba preguntando. (...) Que difícilmente podía darle alguna información sobre su paradero. A lo

que el falso cura respondió sacando una pistola por debajo de su sotana: Mira, concha de tu madre. O nos dices dónde está o te vas a arrepentir” (205).

A propósito del hilo de acontecimientos que culmina con el Caso Degollados, la narradora describe el testimonio de Valenzuela como una ventana a la dimensión desconocida, en virtud a la atracción que este ejerce, como si en “las espesas palabras del hombre que torturaba” (209) se adivinase lo que, con Foucault, hemos llamado *la experiencia pura del afuera*. La periodista Mónica González delega a un amigo de confianza la misión de trasladar hasta Estados Unidos un manuscrito con el testimonio de Valenzuela, bajo la condición de que no lea su contenido, sin embargo, estas páginas se tornan una presencia inquietante, *la presencia del afuera*, que exige a este hombre la negligencia de desobedecer dicha orden. Anulando la distinción entre lo animado y lo inanimado, la narradora describe el manuscrito como un ser portador de la marca distintiva de la monstruosidad, a saber, como un ser multiforme o que nos confronta con los límites de la figuración: “Es como si anduviera trayendo a un animal, un ser vivo que se moviliza de un lado a otro encerrado en una jaula. (...) Es un bicho peligroso, no cabe duda, algo como una rata o un cuervo” (206). En aquellas páginas se insinuaba el umbral atrayente de un abismo que, una vez cruzado, desencadenaría una vorágine de acontecimientos atroces; semejantes, según plantea la narradora, a los que padece el protagonista del capítulo de *The twilight zone* que usa un texto maldito, que causa la muerte de quien lo lea, para derrotar a sus enemigos, sin prever que este se volvería en su contra, provocando la muerte de sus seres amados.

También provienen de esta dimensión los numerosos civiles que, en su calidad de amigos o familiares de integrantes de determinadas organizaciones sociales, contribuyeron a desmantelarlas, desde adentro de las mismas, como informantes o sapos. Es el caso de Carol Flores, quien, para proteger a su familia, pacta con su torturador, Guillermo Bratti, alias el *Pelao Lito*, para transformarse en Juanca, informante del Partido Comunista, llegando a participar en las detenciones y sesiones de tortura de sus propios compañeros. Para explicar el fenómeno de la coincidencia monstruosa, en un mismo cuerpo, de dos formas de identidad tan disímiles entre sí, a saber, Carol Flores, el hijo “extrovertido y cariñoso” (84), por un lado, y Juanca, el informante “capaz de torturar y delatar a los suyos” (92), por el otro, la narradora también recurre a un capítulo de *The twilight zone*, donde un hombre puede cambiar de rostro a voluntad dependiendo de sus necesidades. A propósito de este personaje

de ficción, “el hombre de las mil caras” (92), a través del cual aborda uno de los problemas más inquietantes de la novela, que dice relación con la subversión de la identidad como principio subjetivo, la narradora se pregunta: “¿Cuántos rostros puede contener un ser humano?” (92). Al traspasar a la dimensión desconocida muere lo idéntico, lo mismo y lo uno, tanto en el plano de lo real, que sucumbe bajo los artificios de la representación mediática, como en el plano psíquico, confrontando a las subjetividades a una violencia que introduce un extrañamiento radical, que las vuelve incapaces de percibirse idénticos sí mismos.

El carácter monstruoso de Carol Flores sirve como contrapunto a la figura de Valenzuela, cuya vocación de testigo es subsidiaria de una traición inversamente proporcional a la efectuada por este hombre. Valenzuela decide traicionar a las Fuerzas Armadas, rompiendo el secreto de las acciones represivas en que había participado, acudiendo en 1984 donde la periodista Mónica González, quien, tras escucharlo y fraguar su huida del país, publicaría en 1985 un artículo que tendría amplias repercusiones, titulado *Yo torturé*. En el marco de esta investigación, el problema que nos presenta esta novela es muy singular, ya que en Valenzuela el ejercicio de la memoria coincide con una línea de fuga, que involucra tanto una huida de la adversidad, como la apertura y creación de nuevos posibles. Debido al carácter extremadamente delicado de su testimonio, Valenzuela debe huir al exilio a través de un paso fronterizo con Argentina, para luego viajar, desde Buenos Aires hasta Francia, donde es puesto bajo protección policial en un pequeño pueblo. Parte del discurso narrativo discurre en torno a las interpelaciones que, desde la distancia, la narradora le prodiga, imaginándolo presa de la paranoia, asediado por enemigos reales o imaginarios, pero con su extraordinaria vocación de testigo intacta:

Sé que reconoció enemigos, sé que más de alguna vez tuvo que huir víctima de la paranoia o de una real persecución. Sé que siguió identificando fotografías. Sé que se encontró con abogados, con jueces, con familiares de víctimas. Hasta regresó a Chile a testimoniar en tribunales hace muy poco. Y así, en treinta años, su vocación de testigo ha seguido intacta. Pese al miedo, la paranoia, la distancia, volvería a hacer lo mismo, dice, si el tiempo enloqueciera como en aquellos años y se detuviera y regresara para volver a ponerlo en la misma situación (201).

A través de su testimonio, Valenzuela libera la dimensión desconocida de la logística de la percepción desplegada por los medios de comunicación colaboradores de la dictadura, en una acción que encarna el sentido de la huida como línea de fuga, esto es, “hacer huir, no necesariamente a los demás, sino hacer que algo huya, hacer huir un sistema como se agujerea

un tubo” (Deleuze y Parnet, 1997: 45). Esta forma de huida conlleva una traición que, para Valenzuela, se encuentra dirigida tanto hacia la institución a la que había pertenecido, como hacia sí mismo, o bien, para ser más preciso, hacia lo que había hecho consigo mismo por su propia mano. De esto da cuenta en su testimonio reproducido por la narradora: “Sin querer queriendo me fui metiendo cada vez más./ De repente dejé de ser la persona que era./ Podría echarle la culpa a mis jefes./ Podría decir que ellos me transformaron./ Pero uno siempre tiene que ver con lo que le pasa./ Lo sé porque he visto gente que no se traiciona./ Gente que puede estar con la mierda hasta el cogote y no se quiebra” (111). La extrema dificultad de su traición estriba, no solo en que la enunciación parrésica comporta una negligencia, sino que también la pérdida o destrucción de su identidad, emprender un proceso al cabo del cual se ha perdido el rostro y se ha devenido un extranjero, desposeído de su lengua, su patria y su familia, perdido en “un territorio desconocido, pauteado por un tiempo muerto y sin traducción” (194).

En la recreación de su huida, la narradora enfatiza este estatus anómalo de su identidad a través de un episodio, real o ficticio, donde Valenzuela, escondido en la parte trasera de un furgón, espera a un funcionario del registro civil que tome sus huellas dactilares para un pasaporte falso que le permita salir del país.

Atrás el hombre que torturaba suda por el calor de diciembre y por los nervios. Su huella digital no se imprime en el formulario. La tinta se resbala de sus húmedos dedos y al tocar el papel solo deja manchas, líneas borrosas de una identidad desenfocada. Lo intenta una vez más. Dos, tres, cuatro veces, pero no resulta. La angustia se apodera del furgón. *Por un breve momento el hombre que torturaba imagina que su cuerpo se está disolviendo. Que su rostro ya no es su rostro, que él mismo no es más que una sombra o un reflejo de lo que era o es. Una mancha igual de negra que las que deja en cada formulario* (126; énfasis añadido).

En este episodio se establece una relación de causalidad entre su voluntad de testimoniar y decir toda la verdad con la diseminación de su identidad, reducida a una mancha difusa sobre cinco formularios desechados como “cinco identidades anuladas por la indefinición de esas huellas caprichosas” (127). Como consecuencia de la traición que lleva a cabo, su identidad se vuelve inaprensible, ingresando en una zona de indeterminación, que no es ni la de las víctimas ni la de los victimarios, ni la de los buenos ni la de los malos, ni la de los vivos y ni la de los muertos, y que queda metaforizada en esta imagen. Asimismo, la narradora metaforiza el estatus anómalo de su identidad, a través de un conjunto de personajes de la literatura de terror que, en el caso de este capítulo, es el fantasma. Para la narradora,

Valenzuela queda convertido en “un verdadero fantasma” (128), es decir, “un hombre sin identidad” (idem), pero también, podríamos agregar siguiendo a Cárcamo (2019), en un ser en el que expresa la latencia de un pasado inmanejable en el presente.

La otra figura con que se lo relaciona, es el monstruo paradigmático de los excesos de la modernidad, a saber, *Frankenstein*: como este último, Valenzuela “no eligió ser lo que es” (228), un monstruo fruto de una mezcla aberrante, “mitad bestia y mitad humana” (228), fraguada a la sombra de un experimento modernizador carente de todo límite ético, y, sin embargo, arrepintiéndose de sus acciones, este decidió desaparecer, “huyendo de sí mismo y de los crímenes que cometió” (idem). Esta referencia literaria es relevante, porque vincula las acciones que lleva a cabo Valenzuela con la modernidad, pero también, especialmente, con el que para Agamben (2016) es su acontecimiento fundacional, a saber, la biopolítica, que, al hacer ingresar la *zoé* en la esfera de la *polis*, abrió la posibilidad de acontecimientos como los que registra esta novela, relativos a la emergencia de poderes e instituciones que, arrogándose el derecho a ejercer un poder total sobre todo lo viviente, son capaces de despojar de sus derechos a otros seres humanos. Si bien, según M, la pareja de la narradora, su voluntad de testimoniar solo lo convierte “en un monstruo arrepentido” (229), la novela va a contrapelo de este enfoque, ya que reivindica el carácter creativo y sensible del ejercicio de memoria que este llevó a cabo.

A la manera Ulises frente a las sirenas, es decir, mediante la astucia que se violenta a sí misma, Valenzuela consiguió atravesar con vida la muerte, permanecer en el umbral atrayente del abismo. Si bien la narradora acude a los textos *Cuento de navidad* de Charles Dickens y *El cuervo* de Edgar Allan Poe para explicar su decisión de testimoniar, tanto en la narración como en su testimonio, dicho umbral queda señalado, fundamentalmente, a través de una marca perceptiva: el olor de los cadáveres. La imposibilidad de quitarse de encima ese olor de su cuerpo y de su ropa, aun cuando estaba con su esposa e hijos, evidenciando la superposición de estos mundos, el de su familia y el de su trabajo, parece romper la componenda o negociación inestable que sostenía con las experiencias en el límite de lo invivible que su trabajo como funcionario de la FACH le proveía. Pero, además de esta experiencia sensorial y los sueños recurrentes que lo asaltan por las noches, poblados de ratas y de gritos, la narradora le atribuye a Valenzuela una inteligencia que lo diferencia radicalmente de quienes hicieron su mismo trabajo, pero que ejercieron la violencia sin

cuestionar sus métodos y prácticas, entregados a *la maldad y la tontera*. Otro aspecto relativo a la intención profanadora que reviste esta novela, dice relación con la explicación que aporta la narradora sobre la violación de los derechos humanos: alejándose de los criterios de la historiografía oficial y aproximándose al enfoque de Hannah Arendt, sintetizado en la expresión *la banalidad del mal*, para la narradora, el ejercicio de la violencia va de la mano de la estupidez.

Observando el reportaje dedicado al hombre que torturaba y, en específico, el aspecto de este, la narradora llega a la conclusión inquietante de que cualquiera podía llegar a ejercer esa forma de violencia: “No parecía un monstruo o un gigante malévolo, tampoco un psicópata del que haya que huir. Ni siquiera se veía como esos carabineros que con bototos, casco y escudo, nos daban lumazos en las manifestaciones callejeras. *El hombre que torturaba podía ser cualquiera*” (19; énfasis añadido). Asimismo, esta concluye que, lejos de un plan maestro, los crímenes de lesa humanidad requerirían, fundamentalmente, de personas desensibilizadas, incapaces de la expresión más sencilla y genuina de inteligencia.

Creo que la maldad es directamente proporcional a la tontera. Creo que ese territorio donde usted se movía angustiosamente antes de desaparecer estaba gobernado por gente tonta. No es verdad que los criminales sean brillantes. Se requiere una dosis de estupidez muy grande para dirigir las piezas de una maquinaria tan grotesca, absurda y cruel. Pura bestialidad disfrazada de plan maestro. Gente pequeña con cabezas pequeñas, que no comprenden el abismo del otro. No tienen lenguaje ni herramientas para eso (53).

Para la narradora, la expresión más excelsa de la inteligencia es la empatía y la compasión concebidas, no como sentimientos subjetivos o experiencias personales, sino que como *devenir*, esto es, el acto de hacer diferir el yo en provecho de otro: “La empatía y la compasión son rasgos de lucidez, la posibilidad de ponerse en los zapatos de otro, de *transmutar la piel y enmascararse con un rostro ajeno es un ejercicio de pura inteligencia*. Estimado Andrés, *creo que usted fue finalmente un hombre inteligente*” (54; énfasis añadido).

Mientras la violencia de Estado habría requerido de un tipo de individuo limitado cognitivamente, en cuanto que la voluntad de ejercer la violencia es siempre tributaria de la obstrucción o bloqueo deliberado del devenir por obra del anquilosamiento de los códigos de interpretación de la realidad, que operan según una lógica disyuntiva; la inteligencia, por el contrario, está ligada a un devenir minoritario mediado por la sensibilidad, que permite al individuo salir de su mismidad, para hacer causa común con otro, para *ser* otro, es decir, operando según una lógica conjuntiva o sindética: “Cada vez que lloró. Cada vez que quiso hablar y no pudo. Cada vez que habló. Cada vez que repitió su testimonio a periodistas,

abogados y jueces. Cada vez que se escondió. Cada vez que huyó por miedo a ser encontrado. Cada vez y cada día que usted ejerce y ejerció su lúcida inteligencia (...) *usted imaginó ser otro. Usted optó por otro*” (54; énfasis añadido). El testimonio de Valenzuela, que la narradora reproduce parcialmente e intercala a su propio relato, en la forma de versos con el marcador gráfico de las cursivas, no solo confirma la existencia de la tortura e indica datos concretos acerca del paradero de los detenidos desaparecidos, sino que, además, da cuenta de este devenir otro.

Valenzuela explica su voluntad de testimoniar, no a partir del deber moral de hacer el bien o decir la verdad, sino que desde una aptitud ética, que obedece al anhelo de afirmar una potencia vital que reconoce en sí mismo, pero de la que ha sido despojado en el marco de las obligaciones que ha debido cumplir y de los eventos que ha debido experimentar, a saber, su sensibilidad. De esto no se ha deducir que habría un interés individual o solipsista en su testimonio, puesto que cuando hablamos de la sensibilidad, nos referimos, precisamente a lo contrario, esto es, al conjunto de operaciones cognitivas que permiten crear genuinas relaciones de empatía. En el capítulo titulado *Zona de contacto*, la narradora reproduce un segmento del testimonio de Valenzuela, donde quedan sintetizadas estas ideas. En este breve texto, Valenzuela da cuenta de un momento de inflexión en su trabajo, relativo a la simpatía que desarrolla hacia uno de los prisioneros, *El Quila*, Miguel Rodríguez Gallardo, cuya resistencia frente al aislamiento y la tortura considera extraordinaria.

Le dieron duro y nunca habló./ Le aplicaron corriente, le pegaron, lo colgaron, lo encerraron./ Y no habló./ El Quila inventaba formas/ para mantener la cabeza clara y no quebrarse./ El Quila escuchaba los sonidos con detalle,/ se fijaba en los olores, en las temperaturas,/ en las formas y en el color de lo que alcanzaba a ver/ cuando no estaba vendado./ (...) El Quila sabía cuando era de día./ El Quila sabía cuando era de noche./ El Quila olfateaba el aroma de las flores y adivinaba el cambio de estación./ Las veces que estuvo encerrado en el clóset,/ buscaba dibujos en las tablas de madera/ y con ellos se armaba historias,/ se inventaba cuentos. (111-112).

En este pasaje se describe el modo en que *El Quila* consigue resistir a la experiencia de la tortura, produciendo un conjunto de concatenaciones semióticas que le permitían vincularse con el ambiente que lo rodeaba y orientarse en esas circunstancias adversas (ritornelo), pero, además, da cuenta de la extraordinaria sensibilidad de Valenzuela, quien es capaz de decodificar las impresiones no verbales de este prisionero, dándole acceso a una relación de empatía con este, en un acto que, por lo demás, según su relato, era una experiencia recíproca, cuya posibilidad abría el propio encierro. Inmediatamente después de

este relato sobre este prisionero, cuya vitalidad llega a admirar, Valenzuela explica que identifica una transformación en sí mismo que juzga negativamente y que dice relación con el modo en que estas experiencias cercanas con la muerte lo despojan o alteran su sensibilidad.

Un día, hace poco, venía con un colega en auto./ Habían atropellado a una persona./ El cuerpo estaba hecho pedazos/ debajo de las ruedas de una micro./ Mi colega pasó muy lento y noté que le gustaba mirar./ Yo no pude, di vuelta la cara./ Yo sé de muertos./ En todo este tiempo he visto muchos,/ pero igual no pude mirar./ Veníamos comiendo un sándwich./ Mi colega no dejó de comer. Se lo terminó todo./ Antes éramos unos conscriptos inocentes. Tontos. Sin mundo./ Ahora podíamos comernos un sándwich mientras mirábamos a un muerto (114).

Estas disquisiciones son relevantes, no solo porque explican las motivaciones de Valenzuela, la fuente desde donde emana su inquebrantable voluntad de testimoniar, sino porque en estas palabras se concentra el sentido y el origen de esta novela, a saber, el acontecimiento frágil, singular e irrepetible de una conjunción, alianza o simpatía. No por nada, este segmento de su testimonio se encuentra ubicado estratégicamente justo en la mitad de la novela. Quisiera resaltar este gesto compositivo, que denota la centralidad de esta sección de su testimonio, porque, tal como Valenzuela construye una alianza con El Quila, una sintonía precaria, pero que persiste más allá de la existencia física de este último y que le muestra una parte de sí mismo de la que no quiere verse despojado; del mismo modo, repito, la narradora construye una alianza con Valenzuela.

En esto ha reparado Torres (2019), quien siguiendo las propuestas de Agamben acerca de la figura del testigo, plantea que esta novela “es la historia de la problemática relación entre dos tipos de testigo o testis (en latín) que conviven en tensión al interior de este relato: el *terstis*, o tercero en un litigio entre dos que se enfrentan; y el *superstes*, que es quien ha vivido una realidad hasta el final (o sobrevivido a ella) y que está en condiciones de ofrecer un testimonio al respecto” (2019: 68). Si bien la narradora, *el terstis*, sostiene una relación ambivalente con Valenzuela, *el superstes*, que oscila entre la atracción y el rechazo, en la narración, según comprueba Torres, ambas figuras tienden a imbricarse para posibilitar el discurso narrativo. En este sentido, la novela nos presenta un relato que es, ante todo, un escribir-con, es decir, una acción subsidiaria de un devenir que afirma una síntesis disyuntiva que queda metaforizada en la imagen que presenta la narradora al inicio de la novela, correspondiente a la superposición de sus rostros en la pantalla del televisor en el que proyecta los registros audiovisuales de su testimonio: “*Mi rostro se refleja en la pantalla del*

televisor y mi cara se funde con la suya. Me veo detrás de él, o delante de él, no lo sé. Parezco un fantasma en la imagen, una sombra rondándolo, como un espía que lo vigila sin que se dé cuenta” (24-25; énfasis añadido).

Esta imagen de la superposición de los rostros del terstis y el superstes, expresa metafóricamente la fuente de la enunciación narrativa como desreconocimiento de sí, sugiriendo que la acción de testimoniar pasa a través de la acción de deshacer el rostro, o bien, que es lo mismo, de destruir la subjetividad. Tras las extraordinarias anécdotas que pueblan sus páginas, se deja entrever el elogio que dedica la narradora a los instantes en que se fragua una simpatía entre el hombre que torturaba y una de sus víctimas, porque, en definitiva, este encuentro, fortuito e impensable, carente incluso de lenguaje signifiante, pareciera arrojar luz sobre este oscuro mundo de horrores. Este juego de concatenaciones en que se cifra el origen de esta novela, que va desde la alianza de la narradora con Valenzuela, y la simpatía entre Valenzuela y El Quila, hasta las conjunciones elaboradas por la narradora, entre diversos géneros discursivos y audiovisuales, con el testimonio, el archivo y los espacios de memoria; esta constelación de conjunciones, repito, a la manera de cortocircuitos, hacen fugar los clivajes y convenciones hermenéuticas con que, individual y colectivamente, construimos la memoria histórica y abordamos el problema de la violación de los derechos humanos. A contrapelo de las tecnologías de la memoria, que encierran el afuera, y transmiten y reproducen recortes de la realidad para manipular los campos de percepción de la población, la novela se desliza más allá de los confines de la memoria y lo cognoscible, hasta el sin fondo de la memoria, para ensayar una explicación al misterio de la predisposición de los hombres comunes a ejercer el daño, pero también a resarcirlo. Ante la inaceptable ausencia de Valenzuela en el archivo, la narradora apuesta por la necesidad de descubrir y señalar la valentía de su testimonio, pero también, sobre todo, de su traición, la extraordinaria potencia creadora que es capaz de animar el más sencillo de los gestos de humanidad.

7.6.2. EL TESTIGO, *ENTRE LA LUZ Y LA OSCURIDAD*, EL PLIEGUE Y EL DESPLIEGUE, LA TRASCENDENCIA Y LA INMANENCIA

El lazo entre nosotros existe en la superficie de la piel como un presagio, como una amenaza. Sé que su cara va a ser la mía y sé que también hay veces en que mi mirada se parece a la suya, aunque no lo desee, aunque tema que en algún momento lo que hay detrás de mis ojos también vaya a estar vacío. Los padres son los espejos de los hijos. Los padres son los hijos retrocediendo en el tiempo, porque el tiempo es circular y se devora a sí mismo y todos bailamos en medios de esa sala de espejos, perdiéndonos en ella hasta desfigurarnos, hasta tener un solo rostro.

Bisama, Álvaro, *El brujo*

La imagen fotográfica es siempre más que una imagen: es el lugar de un descarte, de una laceración sublime entre lo sensible y lo inteligible, entre la copia y la realidad, entre el recuerdo y la esperanza.

Agamben, Giorgio, *Profanaciones*

Tal como *La dimensión desconocida, El brujo* (2017) de Álvaro Bisama se organiza en torno a la relación problemática entre las dos formas del testigo que identifica Agamben, el *superstes* y el *testis*, que, en este caso, se corresponden, respectivamente, con las figuras del padre, quien ofrece un testimonio visual de la violencia de guerra desplegada por la dictadura en las calles de Santiago; y el hijo, quien, organiza la narración y ofrece un testimonio verbal de estas actividades desarrolladas por su padre, pero también de los efectos que surten estas sobre el mismo. Si bien, al principio de la novela, el hijo elabora una suerte de perfil biográfico de su padre, atraído por la vida de aquel hombre que no alcanzó a conocer, ya que, cuando todavía era un niño, este debió radicarse en la isla de Chiloé para huir de la persecución política; más avanzada la novela, se devela que este acercamiento no se explica únicamente como respuesta a una carencia emocional, sino que como un intento de indagar en las razones por las cuales este asesinó a dos funcionarios estatales del Servicio Agrícola y Ganadero (SAG) para luego desaparecer. A partir de este acontecimiento inexplicable e imprevisible, el hijo emprende un viaje en busca de su padre, a través del cual, asimismo, conseguirá aproximarse a la trayectoria que trazan sus inquietudes estéticas y espirituales.

Estructuralmente, la novela se divide en dos partes organizadas en tres capítulos. Una primera parte, que corresponde al capítulo *Uno*, donde el narrador expone lo que cuenta o puede contar cuando le preguntan por lo que ocurrió con su padre. Este relato va desde las circunstancias en que es concebido y en las que su padre es reclutado por una agencia

periodística para cubrir con una cámara fotográfica los enfrentamientos entre los manifestantes y la policía política de la dictadura, hasta la huida que este último emprende al sur de Chile, a la isla de Chiloé, para escapar de la persecución política y donde, al cabo de varios años, desaparece tras cometer los crímenes antes referidos. Y, una segunda parte, correspondiente a los capítulos *Dos* y *Tres*, en la que el narrador expone lo que se reserva cuando le preguntan por lo que ocurrió con su padre. Mientras en el capítulo *Dos*, este narra el conjunto de vicisitudes por las que pasa para reencontrarse con este, quien escapa de Chiloé, prófugo de la ley, para radicarse en la remota isla llamada *Ojos de Agua*; en el capítulo *Tres*, el hijo reproduce la narración de su padre, donde este último expone, en primera persona, las circunstancias en que se fragua el crimen que cometió y explica el motivo por el que decidió huir de todo.

El narrador relaciona la incursión del padre en la fotografía con la depresión que padecía antes de abocarse a realizar este trabajo, como si este trocase una línea de fuga por otra: el padre intercambia la impotencia de poder transformar su mundo, esa forma en que conseguía escapar de la furia y la violencia “emborrachándose o fumando hierba o teniendo sexo casual o sacándome a alguna plaza para pretender que la vida era norma” (19), con este trabajo de reportero gráfico y el vértigo y la autodestrucción que le es inherente. Si bien el narrador rechaza explícitamente el estatus de testigo de su padre (“Mi padre no era un héroe. Mi padre no era un testigo. Mi padre no era un sobreviviente” [35]), su narración da cuenta de lo contrario. En continuidad con la figura de Valenzuela, cuya voluntad de testimoniar echa luz sobre un mundo que había sido excluido de la memoria histórica, a costa de emprender un proceso vertiginoso de destrucción de su propia identidad; el padre del narrador retrata la batalla por el futuro que tuvo lugar en las calles de Santiago, o bien, “la forma en que la violencia tejía el presente” (23), y, a su vez, estas fotografías testimonian el proceso autodestructivo que conlleva la tarea de elaborar el registro visual de esta violencia.

El padre comienza registrando, en “la línea de fuego” (21), la intensidad de los enfrentamientos entre policías y manifestantes, para luego ocuparse de retratar los espacios ubicados en los extrarradios de la ciudad, donde “los militares habían ido a deshacerse de cadáveres, donde soltaban a detenidos moribundos, donde aparecían cuerpos sin identidad quemados y mutilados”, muchos de los cuales “habían sido borrados de la memoria, nadie los recordaba, eran una colección de puntos imprecisos en el mapa de la ciudad” (37). El hijo

describe este último proyecto fotográfico en los términos de una cartografía, en el sentido de que este registro visual le permite trazar “las líneas del mapa del dolor de la ciudad” (39). Sin embargo, este mapa, fraguado siguiendo las marcas residuales de esta violencia, parece ir a contrapelo del ordenamiento territorial de la ciudad, sujeto a la vorágine de transformaciones que le impone el proceso de modernización:

Muchos sitios habían cambiado. Las casas estaban habitadas, había una mediagua edificada en un solar vacío o habían construido un centro comercial. Las líneas atravesaban el plano. El plano era una versión deformada de la ciudad. Las líneas avanzaban sobre los bordes de Santiago, y luego se enroscaba en el centro, en edificios viejos, en garajes en los que había aparecido un cuerpo colgado de una viga, en los portales de caserones donde alguien había dejado apoyado un cuerpo. Quedaban pocas marcas. Recuerdos de animitas donde ya nadie ponía flores, murales pintados de noche que la lluvia había borrado. Ahí, recordaba mi padre, los restos de la cera derretida en el suelo estaban acompañados de hollín y pequeñas flores marchitas y secas, y de las reproducciones de los rostros de quienes habían muerto en esos lugares (...). *Mi padre fotografió todo aquello. Fotografió los restos como un encargo, pero también como si se mirase al espejo tratando de buscarse en ellos, mirarse en ese abandono* (39-40; énfasis añadido).

Su trabajo fotográfico no busca representar o interpretar esta violencia obliterada de la memoria histórica, sino que concatenar materiales y espacios dispersos para que, dotados de una cierta organización, precaria e incompleta, dieran cuenta de las vidas perdidas y dañadas por esta violencia.

El narrador pone de relieve en esta cita que su padre se ocupa, fundamentalmente, de retratar materias residuales, pero no los residuos excedentarios que provoca el consumo de modo ineludible, sino que los residuos dispersos de la violencia ejercida por el Estado, con la cual, sin embargo, parece confundirse. De un modo semejante a la imagen de los rostros de Valenzuela y la narradora superpuestos y diseminados, en esta última cita se sugiere que la actividad de registrar la violencia deriva de la afirmación de una síntesis disyuntiva en la que el padre se confunde con estas materias residuales. Esta diseminación de la identidad del padre en su calidad de testigo, la volvemos a encontrar más avanzada la novela, cuando el hijo, tras enterarse de los crímenes y la desaparición de este, acude a Chiloé para buscar algún rastro de su paradero e intentar “cerrar la herida de su ausencia” (79). El narrador descubre a su padre en los desechos que ha desperdigado en su casa abandonada, una identidad diseminada en un archivo compuesto solo de residuos, y, sin embargo, ensaya una organización para esta materialidad, tal como hiciera el padre con los residuos de la violencia desplegada por la dictadura: “Metí todo en una caja que miraba cada cierto tiempo, buscando

pistas (...). No había nostalgia en esa búsqueda sino el intento de ver *cómo un cuerpo se armaba a partir de lo que había abandonado, como si en los fragmentos del pasado se escondiera la silueta de lo que perdíamos de vista*” (88; énfasis añadido).

Según Valenzuela (2018), lo residual tiende a coincidir con lo histórico, en cuanto que se inscribe en una política que desecha o expulsa de la comunidad y la memoria ciertos elementos, introduciendo una discontinuidad o interrupción en estas que coincide, podemos agregar, con la inclusión exclusiva que realiza la biopolítica bajo la forma de una excepción soberana que produce la *nuda vida*, es decir, una vida abierta a la destrucción (Agamben, 2016). Los enunciados proferidos por el padre y reproducidos por el hijo, “la ciudad era un mapa hecho de muerte” (40) y “Santiago es una ciudad creada para hacer daño” (119), evidencian que su trabajo fotográfico descubre que, en su calidad de centro político y económico de la nación, la ciudad de Santiago encarna este poder de muerte, que, por su parte, el hijo ilustra a través de la imagen mental del pliegue que, en esta investigación, identificamos precisamente con el concepto de la subjetivación: aquellos lugares de memoria “se volvían blandos, *como si fuesen puntos precisos en los que la ciudad podía doblarse sobre sí misma abriéndose al vacío* (40; énfasis añadido). Esta, como diría Richard (2001), tematización crítica de lo residual, intenta interceder en este poder que separa, de un lado, lo valioso y lo memorable, y del otro, el desecho y el olvido, interrogando los criterios con que se aplica esta excepción y, por extensión, el proceso de subjetivación colectivo, es decir, el conjunto de modalidades a través de las cuales la comunidad política ejerce una violencia sobre sí misma.

A diferencia del testimonio verbal, el registro fotográfico capta la intensidad del instante que la representación lingüística suprime para posibilitarse a sí misma. De esto da cuenta precisamente el narrador cuando describe el *estilo* de su padre: “Sus fotos eran eficaces, captaban la violencia, la congelaban sin estilizarla, huyendo de toda poesía, de toda consigna [a la manera de] retratos que no daban pie alguno para la duda, pues su ojo estaba puesto en la forma en que la violencia tejía el presente” (23). Esta literalidad de su obra, que retrata la violencia en el esplendor de su consumación, consigue incomodar a una de las novias de su padre, quien, en continuidad con esta descripción aportada por el narrador, identifica una cierta obscenidad en sus fotografías: “ella le dijo que había algo inmoral en sus fotos porque se acercaba a los cuerpos caídos en combate para retratarlos como naturalezas

muertas, como hechos consumados” (28). Esta noción, *estilo*, empleada por el propio narrador, es útil para abordar el problema que nos presenta esta novela, pero no porque la obra del padre afirme su vida, sino que todo lo contrario.

El estilo artístico del padre es subsidiario de un proceso autodestructivo porque, registrar “el modo en que los cuerpos resistían antes de caer al suelo, (...) [y] atrapar las marcas físicas de la violencia” (21-22), ese “algo inasible” (35), “el espíritu de su tiempo” (81), le demanda una *pasión de abolición*, ofrecer su propia vida, pero también la de las personas que retrata, al lenguaje fotográfico. Ahora bien, tal como la producción de la obra de arte es subsidiaria de la demolición o agrietamiento de una vida que se afirma a sí misma y se prolonga en esta, simultáneamente, y como veremos más adelante, la obra parece capaz de parasitar la vida. Para el narrador, esta forma de creación artística, fruto de una negociación con una línea de agrietamiento o abolición, ensalza el vértigo como un fin en sí mismo, subordinando la obra a la propia experiencia de auto/destrucción que la posibilita (28). Este proceso autodestructivo alcanza su límite durante la realización del registro visual de estas marcas residuales de la violencia, que, sin embargo, debe dejar inconcluso debido a que es detenido por agentes de la Central Nacional de Informaciones (CNI) y llevado hasta una casa de tortura.

Tras esta experiencia, portando las marcas visibles e invisibles de la tortura, el padre decide huir de Santiago y radicarse en la isla de Chiloé, donde un familiar le presta una casa emplazada “delante de un bosque que estaba a cien metros de una pequeña playa llena de rocas” (47). Su huida a Chiloé coincide con el proceso de transición a la democracia, que demanda a la sociedad el olvido de una memoria que, sin embargo, los reporteros gráficos, como el padre del narrador, llevan tallada en el cuerpo: “Mi padre y sus amigos eran fantasmas a la deriva. Habían fotografiado la guerra, pero ahora todos fingían que no había pasado nada. Lo que las fotos mostraban quizás no había existido. *La violencia se había desvanecido en el aire o simplemente había quedado atrapada en sus cuerpos*” (53; énfasis añadido). Siguiendo a Cárcamo (2019), podemos afirmar que el epíteto de lo fantasmal atribuido a los reporteros gráficos en esta cita, apela a la vigencia problemática de la memoria de la violencia política que, al ser obliterada por la transición, queda en un estado de latencia.

Los detalles relativos al crimen que comete el padre son expuestos en dos capítulos: uno relatado por el hijo, quien posee un conocimiento parcial de los hechos, y otro relatado

por el propio padre, cuyo discurso se inscribe en el marco de una enunciación parrésica (“Ahora te voy a contar verdades” [119]), y que el narrador reproduce en estilo directo. Atribuyo esta forma de enunciación al discurso del padre, dado que esta no se reduce a reconocer su culpabilidad y ni siquiera a reconstruir la cadena de acontecimientos que culminan con su huida a la isla *Ojos de agua*, sino que además este expone un conjunto de singulares ideas o tesis acerca de las relaciones entre la fotografía, la vida y la muerte, que explican su comportamiento. En efecto, su discurso se organiza, básicamente, en torno a dos temas o problemas filosóficos, concatenados, cada uno, a ciertos acontecimientos y a sus respectivas consecuencias: por un lado, *la potencia de lo falso*, que apela a la relación entre la obra y la vida, entre la fotografía y lo que esta representa, y que tiene como acontecimiento catalizador la visita imprevista de una joven que retrata en su época de reportero gráfico; y, por otro lado, *la identidad inmanente del caos y el cosmos*, que corresponde a una idea a la cual tiene acceso tras descubrir que el gato que le había regalado su hijo, Copito, era responsable de la extinción de una especie de ave.

Si bien, al inicio de su trabajo como reportero gráfico, el padre se encuentra convencido del valor artístico y documental de su obra, llegando a infundir sobre su hijo una especie de orgullo, tras ser testigo de la muerte horrorosa de un joven, este comienza a cuestionar el sentido de su trabajo: “Esa muerte horrorosa, la muerte del muchacho quemado lo había quebrado, lo había obligado a observarse a sí mismo en relación a la violencia que adjudicaba a los otros, haciéndolo preguntarse cuánto de aquello se le quedaba pegado en el cuerpo, cuánto lo invadía como si fuese un virus, *una enfermedad hecha de fotografías*” (33; énfasis añadido). Si, como hemos visto, el registro visual de la violencia, en la primera sección de la novela, se presenta como un proceso creativo subsidiario de la exposición de la vida a la muerte; en esta última cita se da cuenta de un proceso inverso, en el sentido de que el lenguaje visual de la fotografía, lo que estas representan, parece infiltrarse en la vida para despojarla de sus potencias. Esta idea, insinuada en esta cita, se desarrolla en su narración final, donde expone el modo en que comprueba que sus fotografías no son meras representaciones de la realidad, ya que la violencia captada como un hecho consumado sobre los cuerpos, poseería la capacidad de ejercer un recorte sobre la vida, tal como si la imagen fotográfica portara la función trascendental del lenguaje signifiante, y, como este último, fuera capaz de ceñirse a los cuerpos para constituirlos en lo que la imagen señala y/o representa.

Ya al principio de la novela se describe la fotografía más célebre del padre, que retrata a un carabinero apuntando con su arma de servicio a una muchacha tendida en el suelo en el contexto de una manifestación. Esta fotografía, según el narrador, trasciende la figura autorial de su padre, ya que “ha pasado a integrar cierto lugar en nuestro imaginario” (23), y, sin embargo, esta constituye el germen de la destrucción de la vida de las tres personas implicadas en ella. Si bien el padre se entera prontamente de que su foto había destruido la vida del carabinero retratado en ella, por el contrario, la identidad y el destino de la joven había permanecido en el misterio hasta que recibe su visita en Chiloé. Esta mujer, llamada Mónica, después de muchos años, llega hasta su casa para informarle que esta foto “le había sacado le había cagado la vida” (137):

Me costó verme [en la foto]. *Mi rostro no era mi rostro. Mi rostro era una máscara.* Gracias a la foto recordé la pistola y el miedo que me provocó. Mi rostro era ese miedo encarnado. Mi miedo era lo que había quedado en la foto. (...) Entonces mi rostro no era mi rostro. *Mi rostro era el fantasma de una pistola que no había sido disparada.* Mi rostro era algo que no había sucedido. Yo no le dije nada. *Me di cuenta de que ella era lo que había quedado de la foto.* (...) Estoy enferma. No voy a morir pero estoy enferma. La enfermedad comenzó cuando sacaste la foto. *Yo me convertí en esa imagen.* Algo de mí quedó en la foto. No quiero pensar que fuera mi alma (137-138; énfasis añadido).

En la narración del hijo y el padre, las nociones de *máscara* y *rostro* significan lo mismo: estas señalan la identidad social que se labran los individuos a través del hábito o la rutina, y que, en una operación sinecdótica, los vuelve reconocibles a los otros, pero también, les permite ocultar o velar sus afecciones y pensamientos. En continuidad con este enfoque, en nuestro marco teórico estas nociones son equivalente, pero, además, remiten a la jerarquía, unidad u organicidad que construye el sujeto para sí mismo y que le permite recibir y emitir los significantes, porque el rostro es el soporte que estos requieren para funcionar, o bien, el agujero negro de la conciencia que necesita la subjetivación para manifestarse. Esto explica la necesidad apremiante del padre de labrarse un rostro/máscara para afrontar las diversas vicisitudes de su vida cotidiana, como cuando desea evitar que su hijo pequeño perciba su sufrimiento provocado por su trabajo como reportero gráfico (120), o bien, para llevar a cabo sus actividades como docente en una escuela de Chiloé (134); e, incluso, comprendiendo la importancia de este ejercicio, enseña a sus estudiantes de artes a labrarse uno, a través de una actividad pedagógica consistente en pintar “máscaras tribales de indígenas inexistente [con el objetivo de que estos] aprendieran a reconocer las formas que constituían un rostro” (189-190).

La fotografía, que solo puede captar la superficie en que se condensan los atributos físicos distintivos de la subjetividad, despoja a esta joven de su rostro, pero no para aproximarla a la experiencia de apertura y potencialidad del CsO, sino que para labrarle un rostro alterno al que ella misma se había fabricado, a saber, el rostro de una víctima, un rostro petrificado en un gesto de terror, tan vívido y tangible, que es capaz de suplantar su verdadero rostro, o bien, de derribar su identidad. El padre recurre a la noción de simulacro para describir este fenómeno:

Estaba comiéndose mis células, o lo que había más allá o más acá de mis células, lo que había al interior de mis átomos, esa porción de vida que me definía. Porque las imágenes eran un simulacro, eran la multiplicación de la nada o de las máscaras de la nada, eran algo que parecía poseer la estructura de lo real, la profundidad de lo real, la intensidad de lo real, pero en realidad eran solo algo robado, algo que había sido robado sin permiso del mundo (148; énfasis añadido).

En estas citas se atribuye a la fotografía dos cualidades. Por un lado, estas operan como una *representación, calco o copia*, las cuales tienden a neutralizar la apertura, la indeterminación y las multiplicidades de factores comprometidos en un determinado estado de las cosas, seleccionando, aislando y reproduciendo algo que se da por hecho, según el objetivo de ceñirlos a unos ejes de significación predefinidos que siguen una lógica disyuntiva. Ahora bien, esta fotografía no solo representa a una mujer y a un hombre como a una víctima y a su victimario, sino que, además, esta pareciera crear un doble capaz de suplantar sus formas originales para convertirlos, lisa y llanamente, en eso que la foto señala, es decir, en una víctima y en un victimario. En este sentido, por otro lado, las fotos del padre operan como un *simulacro* porque se asientan sobre una diferencia, disparidad o disimilitud que distancia al cuerpo de su sustancia, es decir, de lo que la cosa o el cuerpo es, porque presenta lo que estos no son, o bien, porque presenta lo que estos son pero bajo el influjo de un factor de desemejanza, a saber, la violencia. Así, el testimonio visual que ofrece esta fotografía, su *esto ha sido*, como diría Barthes (1990), no es solo una representación mimética de los eventos que señala, sino que más bien, una re-creación de los mismos, la copia de una copia, que, sin embargo, detenta la capacidad virtual de imprimir lo representado sobre lo real, lo trascendental sobre lo empírico, el lenguaje sobre la vida, una máscara, a saber, las formas víctima y victimario, sobre los cuerpos.

La fotografía se infiltra en la vida para alimentarse de lo que permanece velado para ella, a saber, del sin fondo diferencial del ser, la materia evanescente e irrepresentable, infinitamente pequeña, que le da toda su consistencia y posibilidad a la vida. Confirmamos

esta lectura en la reacción del padre ante el relato de esta joven: este comprende que a través de la foto ha ejercido una violencia semejante a la excepción soberana que ejerce el Estado sobre el cuerpo social, al fragmentar el continuum biológico que toma a su cargo, en el sentido de que la joven que acude a Chiloé a visitarlo, su cuerpo presente, era *lo que había quedado de la foto*, el residuo restante de la acción del simulacro sobre la subjetividad. En otras palabras, tal como el poder político procede diferenciando la *bíos* de la *zoé*, es decir, la vida políticamente cualificada por los hombres libres de la simple vida natural abierta a la destrucción (Agamben, 2013), la foto introduce una disyunción en la estructura ontológica inmanente de su subjetividad: por un lado, despoja a su material biológico del rostro/máscara que esta se había labrado por su propia cuenta y, por otro, le provee un nuevo rostro/máscara, el de la forma víctima, que se alimenta de su material biológico.

El padre intenta explicar la acción del simulacro sobre sus cuerpos recurriendo a un conjunto de términos comunes. En primer lugar, describe su conversión en lo que la foto señala como un *vaciamiento*, semejante al que induce sobre él la violencia de guerra a la que se había expuesto en el pasado, pero también como una exposición del cuerpo a lo que está en el límite de lo invivible: si Nora, su exnovia, “era cálida, su piel era un abrigo, deseaba quedarme con ella para siempre [,por el contrario,] *Mónica era un desierto, un sol abrasador, un cuchillo que te atravesaba bajo los pulmones, mientras la lluvia golpeaba las ventanas*” (143; énfasis añadido). Asimismo, recurre al verbo *devorar*, que atribuye a la relación del tiempo y de la luz consigo mismas: “el tiempo devora el tiempo del mismo modo que la luz devora la luz” (148), afirma el padre, para luego agregar, con relación a aquella joven, que las imágenes, producidas por él “le habían quitado su lugar, devorándola” (149). De igual modo, el padre emplea el concepto *fantasma*, contiguo a la noción de *simulacro*, para describir esta condición que afecta tanto a esta joven (“Mi rostro era el fantasma de una pistola que no había sido disparada” [138]), como a él mismo (“Me volví un fantasma” [215]). El uso de estos conceptos denota que el simulacro los afecta de un modo similar: este hace que desarrollen un proceso de desestratificación, que se expresa tanto en sus trayectorias vitales erráticas y tendientes hacia los excesos autodestructivos, como en las enfermedades que los aquejan; aunque, en efecto, debido a su protagonismo, los relatos ahonden mucho más en los padecimientos psíquicos del padre.

Esta enfermedad que el padre identifica en sí mismo y cuya causa atribuye a la influencia de las fotografías sobre su cuerpo, le da acceso a una *percepción molecular* que le permite atender a las pequeñas variaciones que experimenta la materia al entrar en contacto con la luz, pero también le hace padecer los efectos de la caída de la estructura de la percepción u *otro a priori*. Por ejemplo, el padre describe su encuentro con la joven de la foto, dando cuenta de una percepción desmesurada, que atiende, no al rostro ni a los ojos de esta, sino que al reflejo de la luz sobre estos últimos, el cual parece devorarlo todo: “Miré sus ojos rojos, el modo en que las pequeñas líneas de sangre teñían el blanco, las manchas en el iris como si fuesen pequeños planetas ubicados en un universo concéntrico, el reflejo de las luces prendidas como si se tratase de pequeños soles gemelos” (138). Asimismo, el descubrimiento de aquella “luz enferma” (41) que se posa sobre la superficie de los objetos en los espacios de memoria, pero cuya intensidad, finalmente, no consigue soportar, al resultarle extremadamente dolorosa, responde a los efectos derivados de la caída de la estructura de la percepción, ya que esta regula las transformaciones de la forma y el fondo, organiza y pacifica la profundidad:

Le llamaba la atención, en todo caso, cómo esos lugares [de memoria] que pretendían ser neutros e invisibles afectaban a los barrios donde estaban situados. *Mi padre pensaba que rompían la luz, desviándola un par de centímetros a la hora de posarse sobre las cosas, sin tocarlas directamente, dejando los muros, las puertas y las ventanas cubiertas de una clase de sombra que parecía una pátina de suciedad, algo que se asemejaba a la tonalidad que tomaba la piel de un enfermo* (40; énfasis añadido).

Despojado de lo virtual, la conciencia del padre “deje de ser una luz sobre los objetos para convertirse en una pura fosforescencia de la luz en sí” (Deleuze, 2017b: 359), dando lugar a expresiones como las siguientes: “los días estaban marcados por el acoso y la persecución” (196), “el mundo se llen[aba] de señales amenazantes” (199) y “la única luz era el miedo” (200). Este último enunciado es particularmente elocuente sobre esta condición, en el sentido de que el padre atribuye a un afecto, a saber, el miedo, la calidad de intermediario de todo acto de conocimiento, lo cual denota una simultaneidad aberrante del sujeto y el objeto.

Antes de recibir la visita de la joven de la foto, el padre ya había expresado su rechazo a la obra que produjo en su época de reportero gráfico, por lo que se vuelca a la representación pictórica de algunas de sus antiguas fotos que “pintaba para ver si podía arreglar (...) tratando de devolverlas a su estado original” (58), como si tratase de abrir aquellas imágenes clausuradas a través de la pintura. Si esta última actividad responde a una suspicacia, todavía incipiente, hacia las virtudes de la fotografía, su rechazo hacia esta se vuelve categórico tras

recibir la visita de Mónica, cuyo relato biográfico lo impulsa a destruir toda su obra. Sin embargo, en una aparente contradicción con este gesto, el padre vuelve a tomar fotografías, pero con una cámara polaroid descompuesta, que solo saca fotos veladas, completamente negras, o bien, distorsionadas. Según plantea Barthes en su célebre ensayo *La cámara lúcida* (1994), la fotografía presenta, de modo conjunto, la realidad y el pasado, es decir, que las cosas que ella retrata o representa han estado allí, por lo que, la intención de tomar una foto no está revestida de una intención artística ni comunicativa, sino que de carácter referencial. Las fotografías que el padre sacó en el pasado y que aportan un testimonio visual que certifica la veracidad de los crímenes de lesa humanidad cometidos por la dictadura, están revestidas de esta intención referencial. Pero, por el contrario, las polaroids veladas que emplea para atraer a su hijo hasta *Ojos de agua*, expresan su rechazo a la referencialidad intrínseca de su obra, y que obedece al convencimiento de que la imagen fotográfica, o bien, lo que emerge en la interacción entre la luz, los cuerpos y la vista, en cuanto que apoyatura ineludible del lenguaje significativo, contribuye a segmentar el mundo y a velar los vasos comunicantes que unen todo lo existente.

Esto nos lleva al segundo problema filosófico abordado en la narración del padre. A merced de esta percepción molecular, hecha de segmentación finas y cambiantes, el padre atiende o se aproxima al mundo detrás de las formas comunes, al mundo no mediatizado de lo informal puro, al que accede gracias a esta cámara descompuesta: “*La cámara había roto un velo y estaba viendo el mundo detrás del mundo, un universo imposible del que solo podía tener esos fragmentos que eran las polaroids*” (171; énfasis añadido). Esta nueva afición, coincide con la visita de dos trabajadores del SAG, Urbina y García, quienes acuden hasta él para demandar su colaboración en la búsqueda de un ave que se creía extinta, el Zarapito Boreal, y que habría sido vista merodeando la playa y el bosque ubicado atrás de su casa. A pesar de los conflictos con el padre debido a su falta de cooperación, los funcionarios descubren, a través de un conjunto de cámaras nocturnas instaladas en el bosque, que las aves habrían sido diezmadas por el gato del padre. Apoyados por un detallado registro visual de sus cacerías nocturnas, los funcionarios le comunican que, por ley y debido a que se trata de una especie protegida, su gato debía ser sacrificado. Sin embargo, pese a la contundencia de las pruebas aportadas por los funcionarios, al padre le rehúsa a admitir que aquella silueta fluorescente, responsable de esa matanza, corresponda a su gato gordo y castrado.

Esta circunstancia, en la que se le atribuye una grave negligencia derivada de su deseo narcisista y antropocéntrico de procurarse un sustento afectivo, sumada a la presencia inquietante de estos funcionarios públicos que merodean constantemente los alrededores de su casa, le hacen revivir la experiencia del acoso y la persecución de la que fue víctima en la ciudad. Sin embargo, la experiencia del acoso no es el único aspecto en común con la época en que trabajó como reportero gráfico, ya que, tal como en el pasado se ocupó de registrar las huellas de la violencia obliterada de la memoria histórica, tras las acusaciones de los funcionarios, el padre se ve forzado a salir al bosque para buscar “señales de una masacre, apuntes de una pelea, rastros de sangre” (195) que le permitan verificar sus dichos. En este contexto, una noche decide seguir a su gato hasta el bosque, descubriéndolo en el acto de apilar los cadáveres de aquellas aves.

Copito estaba rodeado de cadáveres de ave. Algunos de esos cuerpos habían sido depositados unos sobre otros en forma de pirámide. Me di cuenta que era un altar. (...) El gato era Dios. El gato no era Dios. Dios no era nada. Dios era la composición de la imagen. El gato sobre los cuerpos de los pájaros. Saqué la cámara. El triángulo donde él se erguía y estiraba la cabeza como si quisiera que lo captase un rayo. Dios era la cámara. Dios era la luz de flash avanzando hacia el gato. Dios era la luz que cortaba el aire, que rompía la lluvia y destruía el granizo. Dios era esas aves muertas. Era los ojos de las aves reflejando la luz del flash. Dios era el relámpago. Dios era esa imagen donde yo me perdía. El laberinto de un signo que se inventaba. Dios era una pantalla donde veía mi pasado en ese laberinto que era el gato y los cuerpos (201-202).

En este pasaje, que constituye el antecedente inmediato al crimen en que incurre, el padre descubre una forma de violencia que subvierte la lógica disyuntiva que precisa de la distinción entre el bien y del mal, entre víctimas y victimarios, en el sentido de que resulta imposible atribuir tales términos, basados en la responsabilidad subjetiva, a estos animales que solo siguen sus instintos; y, si cabe atribuir alguna responsabilidad a esta masacre, debe adjudicársela a él mismo, ya que sus acciones han sido el origen de este grave desequilibrio ecológico. Asimismo, como queda en evidencia en esta cita, el padre descubre a Dios en esta imagen. Sin embargo, de esta última afirmación no se ha de deducir que el padre expresa su comunión con la religión judeo-cristiana, sino que todo lo contrario, porque aquel signo señala más bien, lo que para Deleuze (2017b) es el simulacro de toda doctrina, la parodia de toda creencia, a saber, *el eterno retorno* nietzscheano, o, en cualquier caso, apela más bien al Dios espinosista, que no se distingue en nada al mundo, porque Dios está en el mundo y el mundo está en Dios, es decir, le es inmanente. El concepto del eterno retorno, como hemos visto en nuestro marco teórico, no señala el carácter cíclico del tiempo, ni la promesa cristiana

del cuerpo resucitado y el yo recobrado, sino que *el movimiento perpetuo de la desfundamentación*.

La propia historia política y social de los espacios donde se emplazan los acontecimientos de la novela, da cuenta de este movimiento que precede y sucede el espacio-tiempo que habitan los personajes: las narraciones se desplazan desde Santiago, escenario paradigmático de procesos de crisis política y social que, tarde o temprano, dan paso a periodos de paz y olvido; pasando por Chiloé, en cuyos niños el padre ve las huellas de una violencia inmemorial, meras víctimas de “lo que la cruzada del mundo había hecho con ellos” (128); y, luego, hasta la pequeña isla *Ojos de Agua*, cuya tranquilidad y aislamiento no hace presagiar que, en un pasado remoto, fue el escenario de una gran catástrofe, también obliterada de la memoria histórica. Ahora bien, el eterno retorno es, como plantea Pardo (2014), el pensamiento más arduo y difícil, porque este, además de lo ya señalado, remite al en-sí de toda experiencia, es decir, el acceso a la idea de que en toda experiencia se diluye la identidad, de que toda experiencia es un pasaje o un devenir, pero también que no hay tal cosa como un individuo, mero grado de intensidad, y que la conciencia, en realidad, es el grado más bajo de las potencias de obrar y de conocer.

Esta imagen que captura con su cámara polaroid opera como el reverso especular y deshumanizado de la matanza producida por la dictadura. Pero, además, en su calidad de *im-signo*⁴⁰, es decir, de signo no verbal y de carácter signifiante, en el que es imposible introducir una ruptura o separación entre el contenido y la expresión, entre la cultura y la naturaleza, ya que se trata de un signo inmanente al caos de lo real desde donde es extraído; este im-signo, repito, le da acceso a la idea de la identidad inmanente del caos y el cosmos, *caosmos*. Empleando los conceptos de Lapoujade (2016), podemos afirmar que esta imagen, en su calidad de im-signo, le permite atender a la coexistencia inmanente del *Círculo de lo Mismo*, que es el círculo que traza el fundamento con aquello que está llamado a fundar, la presuposición recíproca entre el fundamento y lo fundado que asegura el monopolio de las formas de identidad en que se distribuyen los seres y se jerarquiza tal distribución; y del *Círculo de lo Otro* o eterno retorno, que hace volver, no las formas familiares, personales, individuales o subjetivas, sino que las potencias continuamente removidas, solo lo que afirma

⁴⁰ Lazzarato (2020), en el capítulo titulado *La desaparición de lo sagrado y el animismo maquínico*, recoge el concepto de *im-signo* formulado Pasolini.

y expresa la diferencia, o bien, lo que expresa la muerte de lo que es uno, a saber, no Dios sino que el azar.

Comprobamos esta lectura en el afecto que infunde sobre el padre la imagen de su gato con sus presas: “Alguien me dijo que había poetas que buscaban percibir cómo el mundo giraba. Los poetas eran poetas zen. *Sentir eso era girar con el mundo. Ser una sola cosa.* El gato y los cuerpos eran parte de esa cosa. *Eran una ventana a las relaciones secretas entre las piezas que componían el mundo. Todo estaba unido*” (202; énfasis añadido). Como queda en evidencia en esta cita, este im-signo infunde sobre el padre el afecto que en esta investigación hemos denominado *devenir imperceptible*, el cual confronta la subjetividad con el horizonte de su propia disolución en el continuum eterno e impersonal de los flujos cósmicos animales y vegetales, que es lo que Deleuze llama *plano de inmanencia*. Ahora bien, este afecto que le revela una relación de inmanencia con el mundo, es inscrito por el padre en la tradición filosófica del budismo-zen, en la cual, como plantea Han (2015, 2019) la fuente de lo bello y lo bueno no procede de la constancia del ser o la perduración de la esencia, ni de la tensión dicotómica entre la luz y la oscuridad o de la vida y la muerte, sino que, por el contrario, del vacío o *sūnyatā* que vacía todo lo que persevera en sí mismo o se cierra en sí para hundirlo en la inmanencia de lo in-diferenciado.

Estos dos problemas, el de la potencia de lo falso y la identidad inmanente del caos y el cosmos, se concatenan en la imagen con que concluye la novela: tras asesinar a los funcionarios y resguardarse en *Ojos de Agua*, el padre acude a una cueva que, según los lugareños, albergaría las almas de los muertos atrapados en el mundo:

Un muchacho de la caleta me dijo que [la cueva] estaba ahí desde el origen del mundo, desde antes de que existiese el universo. La cueva era el lugar por donde los piratas huían al otro mundo. El otro mundo era el reino de los muertos. Un mundo al revés. El lugar a donde iban las almas. Las almas habían construido una ciudad. (...) *La ciudad era el infierno. La ciudad estaba hecha de los objetos que los hombres conservaban como memoria. Esos fragmentos de lo que alguna vez habían sido. Las imágenes donde estaban atrapados. Las fotos familiares. Las siluetas definidas por la culpa y la pena. Los recuerdos de los cuerpos. La cueva es el lugar adonde huyen las almas* (219; énfasis añadido).

En esta cita, que devela el carácter gótico de esta novela, el padre plantea que los vivos, en su afán resistir al movimiento perpetuo de la desfundamentación y retener en la memoria a sus muertos, ejercen sobre estos últimos, a través de las fotografías que testimonian acerca de lo que habían sido, una fuerza que los desapega del plano de inmanencia, es decir, del flujo eterno e impersonal de los devenires que sigue todo lo viviente, condenándolos a vagar

indefinidamente en el mundo. Esta cueva, umbral entre los reinos de los vivos y de los muertos, sería un refugio para estas almas atrapadas en el infierno de la existencia discontinua, producto de la influencia de las fotografías, las cuales introducirían una trascendencia en la estructura inmanente de las subjetividades, como si las almas inmortalizadas en las imágenes pervivieran separadas de sus respectivos cuerpos, que, siempre expuestos a la muerte, siguen el curso del *gran océano del devenir*. Esta carga trascendental de la fotografía es insinuada por el hijo al principio de la novela, cuando describe la rutina de su padre y lo muestra como una especie de sacerdote, invocando en un cuarto oscuro “*al dios secreto de las imágenes*” (35; énfasis añadido). Esta idea terrible que expone el padre al final de su relato, explica el motivo por el cual lo asaltan, tanto en la vigilia como en el sueño, las imágenes que sacó en el pasado y a las personas retratadas en ellas, quienes han sido condenados por sus fotografías al infierno de la discontinuidad.

Ahora bien, mientras la fotografía documental desapega del plano de inmanencia a las personas que representa, ya que inmortaliza una presencia, a la vez que afirma y reproduce unas formas sustanciales predefinidas, vehiculando un *juicio del dios*, podríamos afirmar siguiendo a Deleuze y Guattari; por el contrario, la cámara polaroid descompuesta hunde todo lo que capta en la indiferenciación de las sombras o en una apariencia incierta que deshace el contorno de las cosas, o bien, las mezcla. Asimismo, mientras la fotografía documental se constituye como soporte de una memoria tributaria del lenguaje significativo; las fotografías sacadas por la cámara polaroid se constituyen como soporte de una memoria intensa, o, en todo caso, de una anti-memoria o una memoria-cosmos, que, al margen de la racionalidad consciente, el influjo de la metafísica y la doble pinza que hace corresponder lo visible con lo enunciado, atiende solo a la forma inmutable del cambio. En este sentido, estas fotos veladas son una expresión estética de una resistencia a la carga trascendental que imprime la fotografía, o bien, aquel dios de las imágenes, sobre los cuerpos que representa; pero también de un pensamiento que ha renunciado a todo principio o fundamento estable, para entregarse a una lógica sindética, es decir, centrada, no en lo que las cosas son, sino en las alianzas o conjunciones aberrantes que se labran entre reinos y materialidades de naturaleza divergente o heterogénea.

Estas fotografías veladas, la forma de memoria y de conocimiento negativo que expresan, ponen de relieve la continuidad entre el concepto de *brujo* que el hijo atribuye a su

padre y la meta espiritual de budismo-zen. A contrapelo del sujeto fenomenológico de la mirada, pero también de la racionalidad cartesiana que juzga sus percepciones y pensamientos en virtud de su claridad y distinción, el brujo cabalga sobre una “línea frenética de variación, en lazo, en espiral, en zigzag, en S” (Deleuze y Guattari, 2004: 505) que atraviesa la linde de los reinos, para crear conjunciones y alianzas aberrantes. En continuidad con esta mirada, el budismo-zen se consagra a la inmanencia “porque no hay nada por fuera a la inmanencia del mundo” (Han, 2019: 30), en virtud de lo cual tiende a “desdiferenciar, deslimitar el ser-en-el-mundo para ser-mundo” (2019: 29). Este enfoque se expresa en múltiples aspectos de esta novela, que van desde detalles circunstanciales o accesorios, hasta la propia estructura narrativa en que esta se organiza. Si atendemos primero a los detalles, es preciso destacar que los narradores dan cuenta de un conjunto de espacios, objetos y elementos en los que se expresa lo que Fisher (2009) llama como un *continuum anorgánico*, es decir, una difuminación de la frontera que divide lo orgánico de lo inorgánico, lo vivo de lo muerto, lo animado de lo inanimado.

Mientras el padre, como hemos visto, habla acerca de la cueva en que se intersectan los reinos de los vivos y de los muertos, el hijo recupera una referencia de la cultura japonesa, según la cual, en los bosques se deshace el límite entre los vivos y los muertos: “Años después un amigo me diría que en la cultura japonesa los bosques eran el lugar donde los vivos podían encontrarse con los muertos, que eran sitios de paso donde era posible romper la barrera de lo real” (72). Asimismo, el padre tiende a atribuir una supuesta vitalidad a objetos inanimados, como a su cámara polaroid (“La cámara era un animal vivo” [219]) y a la isla en que vive (“La isla era un animal viejo y mudo que apenas respiraba. Yo vivía en él. Ese animal me había protegido me había salvado” [212-213]). También es de destacar la marihuana cultivada por el padre, y al cual el hijo le atribuye una importancia crucial: “Había un secreto que la marihuana me ayudaría a comprender” (105), afirma antes de encontrarse con su padre, como si la agencia con esta allanase las condiciones ideales para la comprensión de su mensaje. Según la descripción del hijo, esta planta era de “un color azabache, incluso mineral” (112), parecido a la “ceniza oscura” (113), cuyo aspecto, que evidencia la convergencia de lo orgánico y lo inorgánico, explica como resultado de la luz y el suelo de la isla. Por otro lado, los planteamientos del padre, quien señala la fotografía como fuente de un conjunto de calamidades, en virtud de la compenetración patogénica entre esta y los

cuerpos que representa, se sustenta también en una abolición del límite entre lo orgánico y lo inorgánico. En esta línea, el hijo, al principio de la novela, da cuenta de la confusión de la vida de su padre y la obra que este produjo: tratando de encontrar un rastro de su padre en la fotografía del carabinero y la muchacha, este concluye que “*todo lo que estaba ahí [en la fotografía] era suyo, todo era él porque todo era su mirada, era su ojo, todo era el modo en que él capturaba el tiempo para dejarlo atrapado, para convertirlo en algo parecido que hiciese sobrevivir la intensidad del presente*” (30; énfasis añadido).

Por otro lado, las narraciones del hijo y el padre explican los desplazamientos que lleva a cabo este último, empleando el binomio pliegue/despliegue, que constituye un correlato del binomio trascendencia/inmanencia. Por un lado, como hemos visto más arriba, el hijo describe la violencia urbana que registra y experimenta su padre bajo la forma de un *pliegue* o *doblez*: con relación a aquellos espacios donde se había desplegado aquella violencia de guerra, afirma que “la ciudad podía doblarse sobre sí misma” (40), y, con relación al encarcelamiento de su padre en una casa de tortura, afirma que “la ciudad se había doblado sobre él” (41); pero también describe en estos términos el efecto psíquico que surte sobre su padre la habituación a la violencia y la muerte, en el sentido de que esta induce sobre él un plegamiento, “devolv[iéndolo] a sí mismo y a su miedo y a su angustia” (35), dejándolo a merced de la ansiedad “que era una forma concentrada del miedo” (33). A diferencia de la ciudad, que se pliega sobre sí misma en los espacios donde se expresa la excepción soberana que ejerce el Estado sobre la vida y, cuya violencia hace que su padre se pliegue sobre sí mismo; por el contrario, el espacio natural de la isla surte un efecto inversamente proporcional sobre sus habitantes, que el padre describe a través de la forma contraria, a saber, el *des-pliegue*: la gente que acude a la isla comparte la cualidad de encontrarse huyendo de algo, “*como si sus almas fueran bolas de papel arrugado que espera que la isla les abriese, que ya no les doliese lo que había en sus interiores*” (125; énfasis añadido).

Mediante estas nociones, el padre y el hijo conciben y distinguen experiencias psíquicas disímiles. Esta última experiencia, descrita en los términos de un des-pliegue, es decir, de una apertura, va a contrapelo de la sensación de trascendencia que infunde lo sublime kantiano, porque esta experiencia descentra el yo, la forma sustancial de la subjetividad, en provecho de lo que, en el marco de la narración es descrito como una experiencia de vaciamiento o desinteriorización, que se identifica con la meta espiritual del

budismo-zen. Reconocemos en lo que la novela llama “vacío zen” (120), un punto de contacto con lo que en esta investigación hemos llamado CsO, ya que, mientras este primer concepto, según plantea Han (2015), remite a la meta de la iluminación o *satori* que aspira a desprender al sujeto de sí mismo, para que ningún pensamiento se adhiera a la mente, para que nada se transforme en contenido del Yo; esta segunda noción, nos confronta con la necesidad de liberar el cuerpo de la conciencia representativa de la subjetividad, en provecho de la inmanencia de su estructura ontológica. Este es el estado espiritual, “casi zen” (39), al que accede uno de los antiguos amigos de su padre en el contexto de la tortura y el encierro que padece, donde, sin embargo, alcanza una lucidez inusitada, semejante a la referida por Valenzuela a propósito del Quila en *La dimensión desconocida*, y que atribuye a la acción de “conjuga[r] verbos irregulares, como si fuese un mantra o una operación que le permitiera escapar de su propio cuerpo. O por lo menos la ilusión de que escapaba, de que estaba en otro lugar (...) [permitiéndole] apartarse de su propio dolor” (idem).

Este último pasaje nos confirma la contigüidad entre la tortura, vacuidad zen y el CsO, ya que, como plantean Deleuze y Guattari (2004), el torturado deshace la organización de su cuerpo al ser despojado de su subjetividad, de su rostro. Sin embargo, en la narración del padre es posible identificar la formulación de una distinción entre la vacuidad que infunde esta experiencia de violencia radical y la forma de vacuidad a la que aspira la filosofía del budismo-zen.

Mi tío me pasó la casa para que sanara. A él le había pasado algo similar. Nunca me dijo qué. Pero él pudo ver la profundidad de las heridas. De eso me di cuenta cuando volví, cuando quemaron a ese pendejo, cuando empecé a quedarme paralizado en medio de la calle sin saber por qué, mientras las cargas de los pacos venían hacia mí, mientras venían hacia los muchachos y muchachas encapuchados que estaban detrás de mí y yo no podía disparar la cámara, *no podía arrancar, porque mi mente estaba vacía, como si se hubiese suspendido en el tiempo, dijo mi padre. No era un vacío zen. Era el vacío que abre un hueco para que se instale el miedo* (120; énfasis añadido).

En esta cita se distingue entre la desinteriorización del yo que suplementa la espacialidad natural de la isla y que le permite controlar sus pensamientos (“Los fantasmas me seguían a cualquier parte. Aquí [en Chiloé] estaban controlados. El paisaje solo acallaba el ruido, el paisaje solo los volvía más sordos, más lejanos” [124]), o bien, limpiarlos (“Mi corazón estaba negro. A veces el paisaje ayudaba. Me limpiaba. Todo comenzaba a irse por la tarde, como si se despejara” [126]); respecto de la vacuidad a la que accede en el contexto de su trabajo como reportero gráfico (“las imágenes vaciaban a quienes traficaban con ellas” [28]),

y que identifican en él tanto su hijo (“Hasta el día de hoy recuerdo sus ojos. (...) Los ojos de un hombre que se está quedando vacío. Los ojos de un hombre quemado por la luz. Los ojos de la nada” [42]), como una de sus novias (“Sabes que hay algo que no está, sabes que algo arrancó de él. (...) Tú no te das cuenta porque lo conoces desde siempre, porque es tu papá, pero eso está ahí, esa oquedad, ese vacío” [82]).

La narración, a nivel estructural, se organiza en torno a un conjunto de desplazamientos que pueden quedar sintetizados en los binomios trascendencia/inmanencia, pliegue/despliegue. En primer lugar, están el conjunto de desplazamientos geográficos que efectúan los personajes principales, a saber, de Santiago a Chiloé, de Chiloé a Ojos de Agua, del centro a la periferia, del espacio estriado de la urbe al espacio liso de la naturaleza y el mar. En segundo lugar, están los desplazamientos que experimentan las inquietudes estéticas del padre, que van desde la afirmación del carácter testimonial, mimético y referencial de la fotografía, el cual imprimiría una carga trascendental sobre los cuerpos, en el sentido de que estas introducen una disyunción en la estructura inmanente de las subjetividades que representan; hasta el repudio a estas categorías, expresado en sus experimentaciones pictóricas, pero también, especialmente, en las fotos veladas que saca con su cámara descompuesta que hunde todo lo que capta en la indiferenciación de las sombras. En tercer lugar, están los desplazamientos que experimenta el padre en su relación consigo mismo, y que van desde el plegamiento mortificante que induce sobre él la experiencia de la violencia urbana, hasta el des-pliegue de su subjetividad inducida por la contemplación de los espacios naturales de la isla y por este im-signo, los cuales lo aproximan a la experiencia del CsO y a la comprensión del plano de inmanencia que envuelve todo lo existente.

Finalmente, agrupando todos estos, está el desplazamiento que experimenta a nivel espiritual, y que compromete el conjunto de ideas o pensamientos que lo llevan a ejercer un cambio sobre sí mismo para tener acceso a una verdad revelada. Mientras al principio el padre se presenta como un sacerdote, entregado a la actividad de vehicular los juicios del dios de las imágenes; este, al final del relato, termina convertido en “un maestro japonés” (112), o bien, que es lo mismo, en un brujo, es decir, en alguien que atiende a la identidad inmanente del caos y el cosmos. Esta transformación aparece suplementada por la espacialidad de la isla, cuyo nombre, *Ojos de Agua*, expresa el vínculo entre el espacio natural y el vaciamiento del yo: si los ojos constituyen el espacio del rostro en que se condensa la

subjetividad, atribuir a la mirada un carácter líquido, es decir, una carencia de forma definida y unificada, apela a la meta espiritual del budismo-zen, que aspira, en términos de Han (2015), a una forma de *contemplación acuosa* del mundo, anterior a la relación epistemológica entre el sujeto y el objeto, o bien, donde el sujeto se hace objeto, donde el observador es observado y se hunde en la inmanencia de lo in-diferenciado, a la manera del agua en el agua. Desde esta perspectiva, esta novela puede ser abordada como una reconstrucción narrativa del tránsito hacia la iluminación o *satori*, esto es, hacia una forma de recogimiento sin interioridad, en el sentido de que supera la distinción entre el adentro y el afuera, entre el sujeto y el objeto, porque el espíritu se des-interioriza en la inmanencia de lo indiferenciado.

8. CONCLUSIONES O APUNTES FINALES SOBRE LA BÚSQUEDA DE UNA SALIDA

Decimos que no a la literatura para que la literatura a su vez nos diga que no.
Para que el libro sea, siempre, un espacio que no esperábamos;
una salida, pero no la salida que esperábamos.
Zambra, Alejandro, *De novela, ni hablar*

El análisis de nuestro corpus, nos ha permitido constatar la idoneidad del enfoque teórico-crítico que hemos adoptado. De modo transversal, nuestras obras problematizan los procesos de subjetivación y de construcción de la memoria individual y colectiva, y representan a subjetividades aprisionadas entre estratos y segmentos duros, fijados por el peso de la pertenencia genealógica y/o cultural, o bien, que padecen los efectos psíquicos y físicos de plegamientos mortificantes que ejercen sobre sí mismos. Pero también, simultáneamente, estas obras atienden a los agenciamientos, afectos y devenires que subvierten la forma unívoca, fija y centralizada de la subjetividad soberana, poniendo de relieve el carácter ficticio de la temperancia que le es impuesta o adjudicada como modelo o meta. En la narrativa chilena es posible encontrar abundantes novelas y cuentos que abordan los procesos de producción de la subjetividad que siguen la lógica de la sujeción, o bien, que son narrados desde la perspectiva del sujeto gnoseológico. Sin embargo, la especificidad de nuestro corpus, el carácter distintivo que marca su pertenencia a la época contemporánea, está dado por el modo en que aborda una forma de producción de la subjetividad completamente diferente, a saber, la servidumbre maquínica que produce solo subjetividades larvarias.

Esta nueva relación de poder entre los cuerpos y los aparatos electrónicos de tercera generación, nos sitúa en un escenario donde no hay sujetos ni actos volitivos atribuibles a los mismos, o bien, donde la consecución de la libertad y la autonomía está dada, más bien, por la posibilidad de apartar la doble pinza que aprisiona el pensamiento en la convergencia de lo visible y lo enunciable, convirtiendo al individuo en una mónada o caja de resonancia de clichés psíquicos que preceden y determinan sus percepciones, sus acciones y sus pensamientos. Tras la descodificación generalizada de todos los flujos y la proliferación de un conjunto de tecnologías que, prescindiendo de la conciencia, la representación y el lenguaje humano, trabajan directamente sobre las fuerzas constitutivas de la mente y de los hábitos, ligando el deseo al capital; no basta con huir del mundo, puesto que el sujeto, vaya

a donde vaya, volverá reencontrarse con la jaula que carga adentro de sí mismo. Bajo el influjo de este problema, nuestro corpus desmonta los procesos de subjetivación tradicionales, poniendo en primer plano ciertas facultades cognitivas, como la memoria, la percepción y la sensibilidad, que se convierten en un espacio de disputa. Esto explica el motivo por el que las salidas que señala nuestro corpus, están vinculadas a los extrañamientos de la percepción, los fallos de la memoria y a los acontecimientos que remueven las potencias; como también a la creación de alianzas o simpatías improbables con sustancias, objetos o seres de diversa naturaleza, y que permiten a nuestros autores construir nuevos marcos de referencia interpretativos para pensar la relación de los sujetos con su cuerpo, de la comunidad con el individuo y de los humanos con los animales y la naturaleza en general.

Si nos aprontáramos a realizar el ejercicio de ubicar a nuestros autores en una recta que ilustrase el grado de proximidad respecto de estas formas de producción de la subjetividad, en un extremo, más cercano a la servidumbre maquínica, ubicaríamos a Bisama y Meruane, y del otro, correspondiente a la sujeción, a Costamagna y Zambra, en este mismo orden, y, entre ambos conjuntos, ubicaríamos a Fernández. Mientras Bisama y Meruane atienden a la naturaleza gótica del capitalismo, que vuelve indistinguible lo orgánico y lo inorgánico, lo natural y lo artificial, lo vivo y lo muerto; por el contrario, en las obras de Costamagna y Zambra, predomina el problema de la sujeción, a la cual oponen un elogio de la sensibilidad y de la potencialidad emancipadora y creativa de la palabra literaria. Y, entre ambos extremos, ubicaríamos a Fernández, ya que esta combina ambos enfoques, es decir, esta ensalza la sensibilidad y la función social y política de la literatura, pero también formula una poética que, junto con explicitar la modulación a distancia de la memoria y la atención, aspira a contrarrestar los efectos perniciosos que esta tiene sobre la sensibilidad. Dicho lo anterior, nos proponemos responder nuestra pregunta de investigación principal: *¿Qué hace huir la narrativa chilena a través de sus des/figuraciones de la subjetividad?*

(1) En primer lugar, nuestro corpus hace huir la relación epistemológica entre el sujeto y el objeto, en provecho de una forma de conocimiento negativo, que, por lo demás, se expresa en la neutralización de la posición soberana de la que goza la vista en las experiencias de conocimiento. Probablemente, el mejor ejemplo de esto lo encontremos en la novela *El sistema del tacto*, cuya narradora autoficcional concilia el trabajo sobre su memoria familiar con la caída de su voluntad. La enunciación narrativa que esta despliega, procede de una

inversión de su estatus epistemológico de sujeto, que se proyecta en la importancia que adjudica al sentido del tacto en desmedro de la vista, y que queda expresado en las metáforas que usa provenientes del reino vegetal. Pero también, los cuentos de esta autora tienden a discurrir en torno a experiencias de despersonalización, suscitadas por acontecimientos que desinteriorizan el yo, o bien, que confunden las coordenadas epistemológicas entre el yo y el otro. Asimismo, sus relatos enfatizan la influencia de los estados psíquicos alterados, ya sea por imposiciones, acontecimientos o descompensaciones químicas, en la capacidad de los personajes de efectuar razonamientos, pero también de conciliarse con su pasado, conjurar el miedo, tener acceso a la verdad y/o alcanzar la paz, transformándose en soberanos o víctimas de sus propios deseos y pensamientos.

En esta línea, la narrativa de Fernández reivindica la opacidad o el carácter aurático de la escritura literaria, es decir, su relación de conocimiento negativa con el mundo. Si en Costamagna es el reino vegetal quien le provee de imágenes para ilustrar esta forma de trabajo negativo con la memoria, es decir, que no aspira extraer conocimientos o fundamentos de la misma; en el caso de Fernández son las piezas oscuras y el estado onírico, y también, especialmente, las luciérnagas y las polillas, que operan como imágenes o metáforas metatextuales de la construcción de la memoria. Las polillas, a la que apela casi transversalmente en su producción narrativa, y con las cuales metaforiza la fragilidad de la atención consciente, nos confirma, además, la naturaleza del elogio a la literatura que esta autora formula en sus novelas, ya que estos insectos, como hemos visto, constituyen un símbolo del conocimiento negativo. De modo que la narrativa de Costamagna y Fernández, condicionan el despliegue de la memoria a la neutralización de la relación sujeto-objeto y del sujeto fenomenológico de la mirada, que precisa de que la cosas se ofrezcan ante él de modo claro y distinto.

En la narrativa de Meruane y Bisama este problema adquiere otros ribetes, ya que estos autores ponen en primer plano el problema de la relatividad de las percepciones, explorando las consecuencias derivadas de la caída de la estructura de la misma, que incapacita a la mente para percibirse distinta de sus objetos de conocimiento. Sus obras discurren sobre las secuelas del desencadenamiento de una percepción molecular, que hace que en todas las cosas se alcance una profundidad terrible en la que se descubren zonas de comunicación aberrante que inutilizan la capacidad del lenguaje para designar, categorizar y

jerarquizar la realidad. Pero también, por otro lado, estas abordan la relación problemática entre lo actual y lo virtual, o bien, entre las condiciones y circunstancias fácticas en las que se emplazan los cuerpos en el espacio, y la capacidad de ciertas tecnologías o estímulos visuales o auditivos de plegar, torcer o incluso parasitar la realidad. Al igual que la narrativa de Fernández y Costamagna, las novelas de Meruane y Bisama ponen bajo sospecha a la vista y a la luz, que son, respectivamente, el sentido y la metáfora paradigmáticas de la experiencia de conocimiento, ya que estas han dejado de ser fuente de certeza y, por el contrario, han pasado a constituirse en un vector de desterritorialización de la realidad.

Las novelas de Meruane comparten la cualidad de tematizar la relatividad de la percepción, explicitando la correspondencia entre las experiencias de conocimientos y las impresiones sensitivas de los personajes, con el funcionamiento de sus órganos fisiológicos y las interacciones químicas que tienen lugar en sus cuerpos. Mientras en la novela *Sangre en el ojo*, se habla de los *ojos de la memoria o de la mente*, describiendo una experiencia de conocimiento aberrante, ya que en esta forma de mirar coinciden el sujeto y el objeto, el yo y el otro, el adentro y el afuera; la narración de *Sistema Nervioso*, atiende a la materia de los pensamientos, es decir, al modo en el que las ideas o los juicios conscientes se encuentran supeditados al funcionamiento del cuerpo. Asimismo, en virtud de su especialidad disciplinar, la astrofísica, la narradora deshecha la separación del caos y el cosmos, poniendo de relieve la coexistencia de las escalas temporales humanas con el inconmensurable tiempo cósmico, operando, en este sentido, como un agente que traduce el caos en cosmos y viceversa, o bien, que recubre el caos de un orden provisional e inestable, confrontado a su inexorable fin, por cierto, como la propia estructura ontológica de la subjetividad.

Por su parte, la narradora de *Sangre en el ojo* relaciona lo virtual con las posibilidades vitales que abre la literatura para su vida, pero que dependen de su sistema visual que le permite escribir y leer. Ahora bien, la pérdida de sus ojos, no solo la despoja de este futuro ligado a la literatura, sino que además la deja a merced de la dureza y agresividad de las sensaciones y experiencias presentes, que, ante la falta de lo virtual, adquieren una intensidad desmesurada. En el caso de la novela *Laguna*, por el contrario, lo virtual emerge como el campo en el que se urde la servidumbre generalizada e imperceptible de la población, un proceso de subjetivación masivo y subrepticio, mediado por los dispositivos tecnológicos, pero que solo construye subjetividades larvarias, incapaces de plegarse sobre sí mismas, ni

menos aún de distinguir entre realidad y ficción. En esta última novela, el espectro visible de la radiación electromagnética se encuentra suscrita a las fuerzas productivas del capital, de modo que el narrador pone de relieve la incapacidad de producir cualquier juicio de conocimiento verdadero. En este sentido, mientras la narradora de *Sangre en el ojo* conserva la posibilidad de producir conocimiento verdadero, por su parte, para el narrador de *Laguna*, esta posibilidad se encuentra completamente clausurada.

Las novelas de Bisama están revestidas de un escepticismo radical, cuyo grado más extremo coincide con el clímax de sus novelas *Laguna* y *El brujo*, cuyos protagonistas acceden a experiencias visionarias, que invierten sus condiciones de sujetos de conocimiento. Sobre esta primera línea de fuga, la novela *El brujo* es especialmente elocuente, ya que su protagonista rechaza la referencialidad intrínseca del lenguaje fotográfico, en provecho de una cámara polaroid descompuesta que hunde todo lo que capta en una apariencia incierta que deshace el contorno de las cosas, o bien, las mezcla. Mientras la fotografía documental se constituye como soporte de una memoria tributaria del lenguaje significativo, las fotografías sacadas por esta cámara polaroid se constituyen como soporte de una memoria intensa, o, en todo caso, de una anti-memoria o una memoria-cosmos que atiende solo a la forma inmutable del cambio. Estas fotos veladas se presentan en la novela como la expresión estética de una resistencia a la carga trascendental del lenguaje significativo y fotográfico, por un lado, y de un pensamiento que se ha entregado a una lógica sindética, por otro.

En el gesto de emplear esta cámara fotográfica descompuesta, identificamos una tendencia muy extendida en nuestro corpus, que dice relación con la necesidad de neutralizar la lógica disyuntiva que, coordinando lo visible y lo enunciable, representa y fija las cosas, los cuerpos y los acontecimientos de acuerdo a un abanico de formas comunes, predeterminadas y dicotómicas, alimentando el enfrentamiento y la división; en provecho de una lógica sindética o conjuntiva, centrada, no en lo que las cosas son, sino en las alianzas o conjunciones que se labran entre seres, reinos y materialidades de naturaleza divergente o heterogénea. En esta línea, es preciso destacar las novelas *Ruido* de Bisama y *Space Invaders* de Fernández, los cuales desmontan la lógica disyuntiva del enfrentamiento que domina el período histórico de la Guerra Fría, mediante narradores que se diseminan en una multiplicidad de voces parciales. Mientras la novela de Bisama confronta el delirio paranoico interpretativo de un grupo de fanáticos religiosos, con un narrador colectivo en primera

personal plural, que atiende al complejo de intensidades dispersas e indiferenciadas que experimenta su generación en la provincia chilena, y que designa con el término ruido; la novela de Fernández, confronta la lógica disyuntiva, metaforizada en el videojuego homónimo, mediante una organización polifónica de voces infantiles y juveniles, que enuncian la narración desde el espacio onírico del sueño.

Ahora bien, la narrativa de Nona Fernández hace de su escritura una acción subsidiaria de una red de conjunciones o devenires, a través de los cuales su escritura se transforma en un espacio para la redención de las víctimas de la violencia política, cuyas vidas, que yacen perdidas en el agujero de la historia, poseerían la capacidad de iluminar ciertos acontecimientos y fenómenos en el límite de lo cognoscible, que nos interrogan sobre los criterios y principios con que se construye la memoria histórica y la comunidad. Esta memoria menor se sustenta en la materialidad residual que testimonia en nombre de los muertos y que adquiere luz propia en la escritura, a la manera de las estrellas o las luciérnagas. Sin embargo, la luz que emite la ruina, la basura y el desecho en las novelas de Fernández, no remite al espectro visible de la radiación electromagnética captada por el sistema visual, y ni siquiera a la luz de la conciencia del sujeto cognoscente sobre los objetos; sino que a la luz producida por los agenciamientos o conjunciones de cuerpos y de mentes, cuya instantaneidad es registrada por la escritura y actualizada por la lectura.

Sobre este punto, es preciso destacar la novela *La dimensión desconocida*. En primer lugar, su narradora autoficcional agrupa en este concepto, recuperado de la serie de televisión homónima, a un conjunto de acontecimientos y fenómenos, que se desprenden del testimonio del hombre que torturaba, y que poseen la cualidad de subvertir el principio de identidad, remontándonos hasta el límite de lo cognoscible o el afuera, que se sustrae a la acción de los fundamentos que posibilitan la representación y que, por lo mismo, han sido obliterados de la memoria histórica. En segundo lugar, la enunciación narrativa de esta novela se plantea como una acción subsidiaria de una red de conjunciones, que suspenden o destruyen la identidad del sujeto de la enunciación: por un lado, la narradora autoficcional se agencia con la figura paradigmática de nuestra investigación, a saber, el traidor, confundiendo sus rostros y sus voces, con el fin de iluminar esta realidad, pero también para discutir los criterios con que se construye la narrativa museográfica, en cuanto tecnología de producción de la memoria colectiva; y, por otro lado, el hombre que torturaba se agencia con la memoria de

una de sus víctimas, y en nombre de esta simpatía que labra espontáneamente, manifiesta la voluntad de testimoniar el horror, aun cuando esta acción conlleve traicionar a la institución a la que pertenece, e, incluso, perder o destruir su identidad.

La relevancia que Fernández adjudica a esta conjunción, se encuentra en la línea de su tendencia a resignificar las fallas o errores de la memoria y la percepción, y que explica el motivo por el que esta autora denomina *cortocircuitos* a las conjunciones. Este término empleado transversalmente en sus producciones narrativas, denotativamente, remite a las fallas y errores de la percepción, o bien, a lo que interrumpe de modo imprevisto un circuito de coordenadas preestablecidas; y, connotativamente, señalan lo que estas conjunciones permiten hacer huir del olvido y de la captura de la atención consciente. Ahora bien, este gesto de recuperar el poder creativo de la falla y el error, constituye una tendencia muy extendida en nuestro corpus, que también descubrimos en la narrativa de Costamagna y Meruane, en cuyas obras el lenguaje se hace tender hacia lo agramatical y el sinsentido. Mientras en *El sistema del tacto*, el error ortográfico señala la imperfección humana, pero también el uso singular y creativo del lenguaje significante, llegando a simbolizar el anhelo de una libertad inalcanzable; en el *Sistema Nervioso*, los errores ortográficos y técnicos que atraviesan el texto de punta a cabo, señalan tanto la infiltración en el lenguaje significante de las fallas orgánicas que desacoplan la estructura ontológica de la subjetividad, como también los puntos de contacto aberrantes entre lo orgánico y lo inorgánico. De modo que, para nuestras obras, más relevante que estabilizar las coordenadas epistemológicas que posibilitan la efectuación de juicios claros y distintos, es atender y afirmar la densidad física y experimental del sí mismo corporizado, que es lo que, en definitiva, señalan todos estos errores.

(2) La obra de Fernández elabora un elogio a los fallos de la percepción, como puede ser, precisamente, el instante en que el dolor de los otros se percibe como propio, ya que en esta experiencia de extrañamiento residiría una potencia capaz de transformar el mundo. Para esta autora, iluminar el pasado y rescatar del olvido la memoria de las víctimas, es una acción que pone en juego no solo la facultad cognitiva de la memoria, mediada por la razón y el lenguaje significante, sino que también al cuerpo o la carne, aquella incontinencia que lo caracteriza y que, sin embargo, constituye el sustrato de la motivación por recordar o testimoniar. Porque, antes de siquiera pretender fijar la memoria de las víctimas a través de

las palabras, se percibe y comprende el sufrimiento de los otros en las entrañas y en la piel. Este es el caso, precisamente, de *La dimensión desconocida*, cuya fuente procede de un acontecimiento, frágil, singular e irrepetible, pero que posee una potencia política radicalmente transformadora, a saber, la conjunción, simpatía o alianza que labra Valenzuela con el Quila, una de sus víctimas, por quien, de modo imprevisto, desarrolla un sentimiento de admiración, que constituye el núcleo de su voluntad de testimoniar.

Este ejemplo, tomado de *La dimensión desconocida*, es solo una estrella, probablemente las más brillantes, en la constelación de conjunciones que posibilitan el despliegue de la memoria en la narrativa de esta autora. Ahora bien, esta forma de la memoria, es muy diferente al banco de datos centralizado del que dispone el sujeto soberano, ya que se trata, más bien, de una memoria arraigada en el cuerpo. Esta forma de la memoria, que tiende a coincidir o confundirse con el cuerpo, y que corresponde a lo que hemos llamado *memoria sensible*, constituye una de las aportaciones originales de nuestro corpus al problema de investigación que nos ocupa. En esta idea reconocemos una concepción de la subjetividad divergente respecto del compuesto psicofísico jerarquizado, ya que apela a la inmanencia en que coexisten estos dos planos, siendo imposible aislar la conciencia respecto de su materia biológica. Esto nos lleva a nuestra segunda línea de fuga, estrechamente ligada a la anterior: nuestro corpus hace huir la estructura ontológica de la subjetividad. Si bien nuestro corpus tematiza el problema de la oposición y jerarquía entre el alma y la carne, entre el sujeto de la experiencia y el cuerpo, dando cuenta de los plegamientos mortificantes que inducen las subjetividades sobre sí mismas, también es cierto que lo hacen para reafirmar el carácter irreductible de estos últimos, o bien, para enfatizar la relación en crisis entre estos.

Cuando hablamos de la memoria sensible, nos referimos a una forma de memoria que prescinde del sujeto de la experiencia y del lenguaje significativo, porque se trata, más bien, de una memoria corporal. En la narrativa de Fernández, el funcionamiento de la memoria sensible es metaforizada a través de la luz. En sus novelas, como hemos visto, se presentan un conjunto heterogéneo de objetos y seres que producen una luz débil o intermitente, como las estrellas, las velas y las guirnalda eléctricas, pero también ciertos seres delicados y con una existencia efímera, como las polillas y las luciérnagas. Los niños pastores que se guían en la oscuridad gracias a las luciérnagas, y las polillas atraídas y quemadas por el fuego: con estas dos imágenes metatextuales, Fernández apela a la intermitencia del aparecer y el

desaparecer de las cosas y los seres que se fragua en el ejercicio de la escritura y la lectura, pero también remite a la construcción de esta memoria sensible que busca rescatar y redimir la memoria de las víctimas de la violencia, y cuyo ejercicio es concebido como un mensaje destinado a guiar los pasos de la comunidad hacia el futuro. Sobre este punto, resulta reveladora la imagen de los niños pastores, ya que esta nos sugiere una correspondencia entre la memoria sensible y el trabajo del ritornelo, en el sentido de que esta entra en una confusión con el cuerpo y la tendencia, propia de todos los seres vivientes, a perseverar en su propio ser, es decir, el conatus, que propende hacia el futuro.

Esta misma concepción de la memoria la encontramos en *El sistema del tacto*, cuya narradora autoficcional realiza un trabajo sobre su memoria familiar a partir de un archivo compuesto por diversos materiales y géneros discursivos. Sin embargo, no es posible describir este trabajo de memoria como una investigación en torno a sus orígenes genealógicos, ya que este se sustenta en las imágenes que su memoria o su cuerpo, en contacto con el archivo, activa espontáneamente, y que operan como afectos y perceptos que le producen una experiencia de extrañamiento o desemejanza radical. Estas imágenes, por un lado, en cuanto que perceptos, prescinden de su conciencia o de la capacidad de la misma de procesarlas lingüísticamente; y, por otro lado, en cuanto que afectos, le hablan acerca de la vida de sus familiares, pero prescindiendo de sus respectivas formas sustanciales, como son las relaciones de parentesco, en provecho de la cuestión del bloqueo o liberación de sus potencias vitales. Del mismo modo en que Fernández acude a objetos y seres luminosos, la narradora autoficcional de *El sistema del tacto*, ilustra el funcionamiento de esta forma de trabajar su memoria, acudiendo a un conjunto de metáforas animales y vegetales.

Estas metáforas oscilan entre los polos paranoico y esquizoide del deseo, permitiéndole a la narradora, por ejemplo, hablar acerca de sus relaciones de parentesco, pero también de estos afectos asubjetivos. Es el caso de las metáforas vegetales, las cuales le permiten ilustrar el *enraizamiento* de la subjetividad a una genealogía, a una patria, a una lengua, en los términos de una asimilación física de los pensamientos y la memoria de los padres; pero también, simultáneamente, estas son usadas como una metáfora de la construcción de esta memoria sensible, cuyo cultivo abre la posibilidad, precisamente, de huir de los pensamientos y de la memoria de los padres. La narradora autoficcional equipara este trabajo de memoria al sentido del tacto y a los ciclos del reino vegetal, en virtud de su

independencia a la voluntad consciente y a la intercesión de terceros. Estas dos dimensiones quedan sintetizadas en la expresión *a flor de piel*, con la cual la narradora describe una experiencia epistemológica donde la memoria deja de ser el atributo de un sujeto soberano, para arraigarse en el cuerpo y funcionar a la manera de las plantas y las flores, que crecen y brotan sin necesidad de intermediación.

Lo mismo ocurre en el caso de las metáforas animales, utilizadas recurrentemente en su producción narrativa. En los cuentos que integran *Animales domésticos*, los personajes desdoblan en el vínculo que establecen con sus animales domésticos, la relación que sostienen con su propio material biológico, remitiendo a la estructura ontológica de la subjetividad y a la fuerza con la que se afianzan las formas comunes a los cuerpos; pero también, por otro lado, estos animales encarnan potencias y afectos asubjetivos que, al ser reprimidos, se sublevan y subvierten las coordenadas que posibilitan los actos de conocimiento claros y distintos. En el caso particular de *El sistema del tacto*, las figuras animales, que involucran diversas especies de insectos y aves, permiten a la narradora apelar a las existencias menores y al *conatus*. La metáfora del tilonorrinco, que construye su nido como una obra de arte, convierte la preocupación de la narradora por su pasado, no en el resultado de un enquistamiento del duelo o la melancolía, ni tampoco en la expresión de una fidelidad a su sentido de pertenencia genealógico, sino que en una respuesta a una preocupación vitalista por su propia existencia tendida hacia el futuro.

Lo mismo podemos decir respecto de la voluntad de testimoniar que manifiesta Valenzuela en *La dimensión desconocida*, la cual no responde al deber moral de hacer el bien o decir la verdad, sino que es la expresión de una aptitud ética, que obedece al anhelo de afirmar una potencia vital que reconoce en sí mismo, pero de la que ha sido despojado en el marco de las obligaciones que ha debido cumplir y de los eventos que ha debido experimentar, a saber, su sensibilidad. En este sentido, estas metáforas animales y vegetales apelan a un devenir minoritario que allana las diferencias y aproxima a los cuerpos, ceñidos a sus formas sustanciales, al estado de apertura y potencialidad del CsO. Por ejemplo, la narradora aborda la memoria de la diáspora italiana radicada en la provincia argentina, apelando a ciertos animales capaces de adaptarse a las condiciones de adversidad o a la destrucción de sus ecosistemas; esto, no con el fin de resaltar las grandes aptitudes del pueblo italiano, ni menos aún para equiparar el destino aciago de los unos y los otros, sino que para

disolver las formas sustanciales y revelar el conatus como un mínimo común coextensivo a todo lo que vive.

Ahora bien, en nuestro corpus también encontramos procesos de subjetivación tortuosos. De modo transversal, nuestros autores presentan a personajes aprisionados entre los estratos, plegados sobre sí mismos, en trayectorias vitales definidas por una contención o represión autoimpuesta; pero que, simultáneamente, experimentan el cuerpo como un soporte en el que se expresan afectos asubjetivos, o bien, como algo que huye incesantemente de la conciencia, la voluntad y el lenguaje, y que, en su huida, desacopla el centro estructural de la sensibilidad. Cuando nos referimos a estos plegamientos mortificantes, hacemos alusión al sufrimiento inherente al proceso de subjetivación, y que deriva de la escisión soberana que distingue y separa, en lo vivo, el alma, la conciencia, el yo, la identidad, la persona, etc., del soporte material de la subjetividad, es decir, el cuerpo o la carne, estableciendo una relación jerárquica entre estos.

Aunque no eluda este problema, entre nuestros autores, Zambra es el que aborda de modo más tangencial esta cuestión. En el cuento *Instituto Nacional*, a propósito de la tesis que sostiene una equivalencia entre la formación académica, la sujeción social y la domesticación animal, se narra el proceso en el que la represión de las emociones espontáneas y el imperativo del rendimiento académico y el éxito personal, decantan en una abrupta revuelta escolar, cuyo origen carece de explicación razonable. Asimismo, en continuidad con el motivo de la memoria del daño, arraigada en la corporalidad, es de destacar el episodio presente en *Formas de volver a casa*, donde un profesor pierde la compostura frente a sus estudiantes cuando oye unos disparos que activan en él la memoria irrefrenable de la tortura y la desaparición. En la narrativa de Zambra, la resistencia a los plegamientos mortificantes que induce el proceso de subjetivación, se expresa, fundamentalmente, a través de narradores que plantean un cuestionamiento visceral, rayano en la impostura, hacia sí mismos, hacia lo que se han convertido o lo que han llegado a ser, y en una cierta incapacidad de reconciliarse con su pasado y su origen social, o bien, de labrar relaciones afectivas genuinas.

Diferente es el caso de la narrativa de Costamagna, Meruane y Bisama, donde el cuerpo se presenta como fuente y soporte de afectos asubjetivos que suscitan procesos de desestratificación salvajes y someten a las subjetividades a dolores, torsiones y deformaciones en el límite de lo vivible. En la narrativa de Costamagna, hemos podido

identificar una cierta prevalencia de estos plegamientos mortificantes, seguidos de acontecimientos que producen transformaciones vertiginosas de los cuerpos, cuya fuente procede de la desmesura que estos portan y que es irreductible al proceso de subjetivación. Precisamente, la novela *El sistema del tacto*, explica el estado calamitoso del cuerpo de Agustín como la expresión somática de su enraizamiento en la memoria y los pensamientos de su madre, que le transmiten afectos negativos. Constreñido en las relaciones de parentesco que lo constituyen, valga la redundancia, solo como el hijo de su madre y de su padre, Agustín se describe a sí mismo como una figura de porcelana que, protegida de todas las fuerzas exteriores, acaba por romperse desde adentro hacia afuera, es decir, por obra de sus propias fuerzas constitutivas plegadas sobre sí mismas.

Bajo el influjo de sus vínculos genealógicos, Agustín desarrolla un largo y tortuoso proceso de subjetivación, que se expresa a largo plazo en el desencadenamiento de una enfermedad que modifica radicalmente su cuerpo. Este fenómeno, que pone en juego la naturaleza psicofísica de la subjetividad, nos sugiere que el cuerpo, en cuanto correlato del alma, realiza la misma negación de sí que esta última se ve conminada a efectuar, es decir, estas partes se encuentran en un estado de inmanencia. En los relatos *Nadie nunca se acostumbra* y *Naturaleza muerta*, encontramos el mismo motivo, es decir, un plegamiento mortificante que reprime una potencia o afecto, a la vez que desencadena una fuerza que transforma vertiginosamente a los cuerpos que entran en contacto con ella. En el primer caso, este plegamiento mortificante deriva de la exigencia de reprimir la memoria, y en el segundo, de la constricción del comportamiento sexual femenino en el marco de la vida conyugal; y, sin embargo, estas potencias, a saber, la memoria y la sexualidad, desencadenan una sed de destrucción inconsciente sobre los protagonistas de estos relatos, que se proyecta en la liberación de enormes energías que destruyen cuerpos femeninos: en el primer caso, una mujer es atacada violentamente por una jauría de perros, y, en el segundo, una mujer muere calcinada en un incendio.

La narrativa de Meruane y Bisama es más explícita en esta materia, ya que aborda la relación en crisis entre el organismo y el cuerpo. En las novelas de estos autores, el cuerpo aparece despejado de los valores trascendentes de la carne que lo supeditan, y, por el contrario, emerge en el esplendor de su mutabilidad aterrizante, a la manera de cuerpos intensos o cuerpos sin órganos, que expresan la voluntad ciega de la vida de afirmarse a sí

misma y a sus potencias, pero también, en el caso contrario, este emerge como una fuente de horror y extrañeza, que subvierte el proceso de subjetivación, así como la capacidad del individuo de percibirse idéntico a sí mismo. En efecto, sus obras adoptan una perspectiva que se pone al dorso de las subjetividades, en el sentido de que, junto con atender a la experiencia plegada en la conciencia, señalan el sin fondo diferencial del cuerpo, o bien, el mundo no mediatizado de lo informal puro, que no puede ser representado mediante el lenguaje de las formas comunes.

En la novela *Sangre en el ojo*, el sistema visual emerge como el soporte paradigmático de la autodestrucción que conlleva el proceso de vivir, como si los ojos fueran la grieta a través de la cual la vida se escapa. El argumento de esta novela inscribe la pérdida o el estallido de la mirada, en la lógica del castigo por un comportamiento negligente y autodestructivo que, en este caso, está relacionado tanto con la falta de cuidados hacia la enfermedad prevalente con que carga la narradora, a saber, la diabetes; pero también con su desmesura y su soberbia demoniaca, ya que esta manifiesta abiertamente la voluntad de divorciarse de su pasado y, en específico, de su pertenencia genealógica y cultural. Al respecto, resulta elocuente el paralelismo que construye la narración entre la pandemia del sida y el estallido de sus ojos, en el sentido de que, tal como el sida sería un castigo que tendría su origen en un supuesto uso ilegítimo e intemperante del cuerpo y la sexualidad; la pérdida de sus ojos se presenta como un castigo a su voluntad de subvertir o traicionar la forma común que se le ha atribuido, esto es, rechazar el nombre propio que sus progenitores le han adjudicado y la triple raíz de su subjetividad, a saber, su patria, su lengua materna y su origen genealógico.

Algo similar ocurre en *Sistema nervioso*, donde el proceso inflamatorio que desarrolla la narradora se explica como el efecto de la memoria biológica de un daño, que su sistema nervioso revive constantemente, y que tiene como origen las extensas jornadas que dedica a culminar su tesis doctoral sin éxito. Estas dos novelas tienen en común ilustrar estos plegamientos mortificantes mediante la metáfora del agujero negro. Las narradoras de *Sangre en el ojo* y *Sistema Nervioso*, imaginan sus cuerpos siendo violentamente atraídos y desgarrados por la fuerza gravitatoria de un objeto infinitamente pesado. Este referente metafórico, el agujero negro, adquieren distintas connotaciones en la trama de estas novelas: mientras en *Sangre en el ojo*, esta imagen ilustra la circunstancia en que se encuentra

narradora, quien, al perder sus ojos, no puede resistirse a la fuerza de atracción que ejerce el peso histórico y afectivo, de su patria, su lengua y familia, denotando que esta se ha quedado sin salidas; por su parte, en *Sistema Nervioso*, esta imagen sirve a la narradora para ilustrar los padecimientos físicos y psíquicos, derivados del extremo sometimiento que ha ejercido sobre sí misma, con el fin de culminar sus exigentes actividades académicas y profesionales.

En el caso de las novelas de Bisama, en especial *El Brujo y Laguna*, todo es experimentado a partir de un enloquecimiento de la profundidad o el ascenso del simulacro, que empuja lo real afuera de todo fundamento, producto de la caída de la estructura de la percepción. El narrador de *Laguna* explicita desde el comienzo de la novela que experimenta dolorosamente el plegamiento de su subjetividad en la escritura, la cual se confunde con su voz, señalando el lugar somático desde donde emerge la palabra literaria como palabra encarnada. La materialidad de su cuerpo, desde donde es enunciada la novela y con la cual lo narrado se confunde, se presenta anegada por sustancias y acontecimientos con las cuales este se mezcla, y que le impiden reconocerse como un individuo idéntico a sí mismo. El narrador reconoce en su cuerpo, en cada pensamiento, en todo lo visible y lo enunciable, la acción de otro sobre sí mismo y que está siempre a punto de ascender para revocar la identidad de todo y de todos. De modo que, la cuestión central de esta novela es el descubrimiento de este sin fondo diferencial que subvierte la subjetividad y que escapa de la conciencia y del lenguaje significante; y que queda metaforizado en la Biblia ultrajada que porta en la guantera del auto con que recorre la ciudad, y con la cual la narración remite a un mundo donde se ha derrocado el centro sagrado, sólido y estable, que invoca el poder trascendental del lenguaje religioso para instituir la eternidad de las formas comunes.

(3) El argumento de *El brujo*, sin embargo, plantea otro problema. Si bien el protagonista de esta obra padece los efectos de un plegamiento mortificante derivado de la habituación a la violencia, este se expresa en el desarrollo de un estilo artístico, subsidiario de un proceso autodestructivo, que busca representar la violencia sobre los cuerpos en el esplendor de su consumación. Sin embargo, las fotografías del padre, que compenetran y confunden el arte y la vida, es la punta de lanza de una cadena de plegamientos, que van desde la excepción soberana que ejerce el Estado sobre el cuerpo social, y que introduce una escisión que separa la vida de su forma, produciendo la nuda vida; pasando por la violencia a la que el padre se expone deliberadamente con el fin de producir este registro gráfico de la

misma, y que hace que este se pliegue sobre sí mismo y su miedo; hasta, finalmente, estas fotografías que parecen ser capaces de introducir una cesura en los sujetos representados, separando sus cuerpos de sus respectivas identidades, para ceñirlos a lo que la imagen fotográfica señala o representa.

A diferencia de las demás novelas que integran nuestro corpus, y que se concentran en los padecimientos de los personajes producto de plegamientos mortificantes que inducen sobre sí mismos; el protagonista de *El brujo*, en su calidad de reportero gráfico, descubre que él mismo opera como agente y vehículo de una forma de mortificación equivalente: sus fotografías introducen una disyunción en la estructura ontológica inmanente de las subjetividades retratadas, imprimiendo sobre estos lo representado, calcando lo trascendental sobre lo empírico, el simulacro sobre el original. Esta capacidad que el protagonista de *El brujo* atribuye a la fotografía, y que es descrita como una enfermedad y designada mediante el término simulacro, decanta en que este rechace la referencialidad intrínseca de la fotografía y se incline por el uso de una cámara polaroid descompuesta que, como hemos visto más arriba, a diferencia de sus homólogas convencionales, no representa nada, o bien, vela todo lo captado en las sombras. Al final de *El brujo*, se acaba planteando que la carga trascendental que imprime el lenguaje fotográfico sobre los sujetos que representa, los condena al infierno de la existencia discontinua. En otras palabras, la fotografía introduciría una trascendencia en la estructura inmanente de las subjetividades, provocando que las almas immortalizadas en las imágenes sobrevivieran, en el infierno, a la muerte de sus respectivos cuerpos.

Esta tesis ominosa, que imagina un infierno poblado de las almas de las personas retratadas, es solo un ejemplo del apego que manifiesta nuestro corpus por lo lúgubre y lo tenebroso. Este argumento, que convierte una actividad pueril, masiva y característica de la cultura del capitalismo tardío, como podría ser, precisamente, tomar fotografías, en un instrumento de nuestra condenación, nos señala la dirección hacia la que apunta nuestra tercera línea de fuga: nuestro corpus hace huir el clivaje que separa y distingue lo orgánico de lo inorgánico, lo natural de lo artificial, lo vivo y lo muerto, trazando una línea inmanentizante que agrupa estas categorías confundiendo sus límites. A excepción de la obra de Zambra, nuestro corpus manifiesta una notable tendencia a instalar las tramas narrativas sobre un continuum anorgánico, ya sea porque descentran el pensamiento del ser en provecho de un pensamiento comprometido con la inmanencia; porque presentan tramas narrativas

nutridas por experiencias donde queda suspendido el límite entre lo vivo y lo muerto; o bien, porque abordan el modo en que las fuerzas productivas del capital se agencian con los procesos biológicos de los cuerpos y las fuerzas constitutivas de la mente y sus hábitos. Basándonos en Deleuze (2005b) y Fisher (2009), podemos afirmar que las dos líneas de fuga a las que hemos hecho alusión más arriba, sumadas a esta tercera, nos confirman que nuestro corpus tiende a concatenar el materialismo y el gótico.

Como si avanzaran a contrapelo de la tendencia secularizadora y del clima positivista que reina en la sociedad contemporánea, nuestro corpus parece proponerse recuperar la antigua experiencia de la naturaleza mística del capital, propia de la tradición de la literatura gótica. Esto explica el motivo por el que nuestras obras se emplazan en la cultura visual del capitalismo tardío, a la vez que se encuentran pobladas de monstruos, zombis y fantasmas, pero también, de médiums, posesos y brujos. A través de estas figuras, provenientes de la literatura y el cine de terror y ciencia ficción, nuestro corpus aborda un conjunto de problemas de diversa naturaleza. En primer lugar, el problema narrativo del emparedamiento de las potencias vitales, decanta en el culto nihilista al apocalipsis, la catástrofe, la violencia y/o la muerte, en la cual se descubre una cierta capacidad redentora. Este es el caso de Agustín y Gariglio en *El sistema del tacto* y de las hermanas catalépticas que protagonizan *Imposible salir de la tierra*, pero también de la generación de jóvenes que representa el narrador de *Ruido*; quienes tienen en común conjurar la desesperación de la impotencia, entregándose a la literatura y las películas de terror, o bien, a una sed de destrucción, que anhela el advenimiento de la catástrofe y la muerte. En segundo lugar, el problema de construir un lenguaje o unas tramas narrativas capaces de abrir una nueva dimensión de uso para la memoria histórica reciente, desactivada por los discursos oficiales y las narrativas museográficas. Este es el caso *La dimensión desconocida*, cuya narradora autoficcional recurre a estos referentes para actualizar los aspectos más incómodos de nuestra memoria histórica; y de *El sistema del tacto*, cuya narradora encuentra en los fantasmas y la personificación de objetos inanimados, la ocasión de procesar simbólicamente antiguos conflictos del pasado que permanecen irresuelto o en un estado de latencia.

En tercer lugar, el problema metatextual de pensar la actividad literaria y artística en el contexto de la era de las reparaciones. La voz que narra las novelas de Fernández, se define a sí misma en *Chilean electric* como una suerte de médium espiritista, capaz de hablar con

los muertos, y canalizar sus palabras y sus voces, rescatándolos del agujero del olvido. Algo parecido nos presenta la narradora autoficcional de *El sistema del tacto*, cuyo trabajo de memoria apela a un fenómeno paranormal, y rebate el tratamiento pastoral de la subjetividad, que sindica como la fuente oculta, no solo del sufrimiento que experimenta ella y su familia, sino que de la relación instrumental e interesada que sostiene el ser humano con la naturaleza. En cuarto lugar, a través de estas figuras, nuestro corpus aborda el problema político de la producción serializada de las subjetividades mediante la servidumbre maquínica. El narrador colectivo de *Ruido* se identifica con estas figuras para afirmar la multiplicidad irreductible que componen, pero también para denotar que se encuentran tomados en agenciamientos que les hacen actuar, ver y hablar en consonancia con el proyecto de la modernización capitalista de la nación. Por su parte, el narrador de *Laguna*, junto con representar la ciudad de Viña del Mar poblada de monstruos, duendes y hombres lobo, da cuenta del modo en que las facultades cognitivas se agencian con las fuerzas productivas del capital. Asimismo, en ambas novelas, la omnipresencia de los fantasmas responde al modo en que el capital introduce la falta en el deseo, convirtiendo a los sujetos en meras cámaras de resonancia de lo que los medios de comunicación dicen y muestran.

Quisiera detenerme en este último aspecto, relativo al tipo de subjetividad labrada en este continuum anorgánico, y que es un problema que abordan Fernández y Meruane en sus novelas, pero prescindiendo de estos personajes del cine y la literatura de terror. La narrativa de Nona Fernández enfatiza la diferencia entre la concatenación conectiva y la concatenación conjuntiva; o bien, entre *la luz eléctrica*, que permite la transmisión acelerada de energía e información, interconectando grandes masas de la población, y *la luz de la palabra literaria*, que, por el contrario, permite construir agenciamientos colectivos de expresión. Para Fernández, la sociedad contemporánea padece los efectos perniciosos derivados de la representación y mediación integral de la realidad a través de los dispositivos electrónicos, los cuales operan como cajas de resonancia de la lógica disyuntiva del enfrentamiento y la división, construyendo un consenso normativo que determina las fronteras de lo sensible, mediante la convergencia positiva entre la forma-luz y la forma-lenguaje. Sin embargo, la escritura, la sensibilidad y la memoria producirían un tipo de luz completamente diferente a la producida por la electricidad que alimenta estos aparatos, en cuanto que esta, como hemos

visto más arriba, remite a una experiencia de conocimiento negativa, basado en un desreconocimiento de sí o un devenir minoritario.

Estas conjunciones, frágiles e inestables y con una duración infinitamente pequeña, despiertan imágenes en la memoria o dan pie a saltos temporales hacia el pasado, a la manera de instantáneas que la escritura registra y la lectura actualiza o revive, y que permiten rescatar a los muertos del agujero del olvido e iluminar zonas desconocidas de nuestra memoria colectiva. El mecanismo titilante permite a Fernández politizar la percepción y la sensibilidad, según el propósito de contrarrestar los efectos de la noopolítica de la memoria y de la logística de la percepción, ya que las conjunciones que este labra, rompen la relación de funcionalidad maquinal entre los sujetos y los aparatos electrónicos, de la cual solo se desprenden certezas inexpugnables que confrontan a los individuos entre sí en un combate sin matices. A diferencia de Fernández, quien formula esta poética que confronta la servidumbre maquínica con una reivindicación de la sensibilidad y el poder creativo y político de la memoria y la literatura, Meruane en *Sistema Nervioso*, aborda esta cuestión con mucho más escepticismo y desde la perspectiva de una humanidad que avanza, de modo inexorable, hacia su autodestrucción.

La narradora de *Sistema nervioso*, da cuenta de un conjunto de fenómenos que ilustran el plegamiento generalizado de lo orgánico en lo inorgánico; como la desterritorialización del individuo por parte de los enormes mecanismos de la sociedad de control, o bien, la suplementación y optimización técnica de los procesos fisiológicos. Asimismo, en un gesto que delata la plena integración de lo orgánico y lo inorgánico, la narradora emplea ciertos códigos informáticos para designar las fallas de la memoria o los extrañamientos de la percepción. La narradora tiende a deslizarse desde el plano de organización de las materias formadas y el lenguaje representativo de la subjetividad, que distribuye los cuerpos y las cosas según una matriz cultural edípica, patriarcal y capitalista; hasta el plano de consistencia, que es indiferente a la división entre lo orgánico y lo inorgánico, ya que atiende solo a la materia no formada, no organizada, y al conjunto de relaciones diferenciales entre agentes moleculares, cuyas complejas interacciones químicas sustentan la vida. Estos dos planos integran el plano de inmanencia, desde cuya perspectiva, y según lo que necesita hacer ver o pensar, esta puede allanar las diferencias o neutralizar las disyunciones exclusivas en que se distribuyen las cosas y los cuerpos.

La narración explica este enfoque a partir de su especialidad disciplinar y de su extrema sensibilidad a sus malestares físicos, que le hacen oscilar a lo largo de su narración, entre lo microscópico y lo macroscópico, entre lo infinitamente pequeño y lo infinitamente grande, entre lo que acontece al interior de los cuerpos y lo que acontece en el inconmensurable vacío cósmico. En consecuencia, la narración desplaza la figura de la subjetividad soberana, concebida por el humanismo, el liberalismo y el utilitarismo, en provecho de la figura del holobionte, es decir, por una contracción momentánea e inestable de una infinidad de elementos químicos y partículas, que ni siquiera pueden ser englobadas en las categorías de lo orgánico o lo humano. De modo que, tras cada pensamiento, acción o padecimiento de los personajes, centellea la materia intensiva del plano de consistencia, en la que la narradora descubre, por ejemplo, que la vida y la muerte no son opuestos irreconciliables, que, más bien, la vida está recorrida, aiónicamente, por una infinidad de muertes parciales; lo cual, por cierto, también aplica para el sistema solar, los planetas y las estrellas. A este nivel, procesos biológicos tan disímiles, como la descomposición, el embarazo o el cáncer, pasan a transformarse en problemas de velocidad y lentitud entre una multiplicidad de agentes químicos y fisiológicos que interactúan dinámicamente.

(4) Otro aspecto distintivo de nuestro corpus, es su relación problemática con el proceso de transferencia genealógica de los códigos y patrones culturales que tienen lugar en las instituciones educativas y en las relaciones de parentesco, y que corresponde a lo que hemos llamado *arte de la repetición*. Como hemos podido comprobar, una parte importante de los textos analizados se encuentran revestidos de la voluntad de pensar críticamente este arte de la repetición, en virtud de lo cual, exponen las secuelas de la crianza, o bien, la tergiversación de los principios y fines por los que se rigen las instituciones educativas bajo el influjo de la modernización capitalista; allanan y/o neutralizan las relaciones jerárquicas en que se insertan hijos y/o estudiantes, exponiendo la fragilidad de los padres y/o profesores, o bien, las arbitrariedades y/o limitaciones de sus cuidados, métodos de crianza o de enseñanza/aprendizaje; y pervierten el motivo del éxito recuperando la memoria del fracaso y la derrota, a la vez que reivindican modos de percepción y competencias cognitivas consideradas inferiores.

Nuestras obras ponen de relieve la degradación de la actividad pedagógica, así como la violencia inherente a la crianza, enfatizando la negligencia con que profesores, padres y

madres, asumen las tareas características de sus cargos o roles. En las antípodas de la novelística de fines del siglo XIX y principios siglo XX, donde el libro y la literatura eran los instrumentos paradigmáticos de la reforma del individuo y de la superación meritocrática de las condiciones vitales; las tramas narrativas que presenta nuestro corpus se emplazan en un mundo posliterario, es decir, un mundo en el que la literatura y el código escrito se han transformado en herramientas desvitalizadas, incapaces de construir un pensamiento de lo grande, desplazadas y degradadas a un rol secundario, en provecho del lenguaje técnico de la economía y las semióticas asignificantes del cine y los medios de comunicación. En respuesta a esta debacle de la cultura humanista, nuestro corpus hace huir el arte de la repetición, y, simultáneamente, los cánones, convenciones o rasgos dominantes que han regido históricamente el género narrativo, y, en específico, el subgénero de la novela, a fin de adecuar sus lenguajes y estrategias retóricas a los problemas que enfrenta el mundo contemporáneo.

El análisis de nuestro corpus, evidencia que en estas obras coinciden el desmontaje de los procesos subjetivación y de los dispositivos que determinan la construcción de la memoria, con un conjunto de innovaciones estilísticas que modifican la factura de lo que se considera tradicionalmente como una novela, combinando diversos sistemas semióticos, tipologías textuales y géneros discursivos, que son modificados en sus fines y usos prescritos. De igual modo, nuestro corpus presenta los rasgos apodícticos de una búsqueda y/o construcción de enfoques, lenguajes y referentes alternativos a la visión de mundo antropocéntrica y esencialista, dominada por la voluntad espectral y el ideologema del pastor de hombres, características de la cristiandad occidental. Adoptando la perspectiva anomal del cuerpo infantil y juvenil, nuestras obras invierten la orientación metafísica, desde la trascendencia hacia la inmanencia, recurriendo a conceptos provenientes de las filosofías orientales y a imágenes del reino vegetal y animal. En cuanto habitantes del mundo contemporáneo, en la intersección entre el realismo capitalista y el horizonte apocalíptico de la crisis ecológica y climática global, nuestros autores se disponen a trabajar sobre el pasado y la memoria, pero porque su preocupación fundamental es dilucidar el modo en que la actual conformación de la realidad cierra o clausura el futuro, amenazando con dejarnos sin salida y en el desierto.

En primer lugar, habría que señalar la importancia que tiene para nuestros autores la estrategia retórica de la autoficción. La recurrencia de su uso responde a que, a diferencia de la autobiografía y de las escrituras del yo, cuya enunciación se instaura sobre una disyunción que pliega al sujeto del enunciado en el sujeto de la enunciación; la autoficción libera al escritor de la necesidad de hablar en su nombre, es decir, de hablar en cuanto que sujeto de sus enunciaciones y experiencias individuales. En este sentido, no es posible afirmar que el narrador autoficcional objetive su memoria, o bien, que la relación que este sostiene con el contenido de la misma, con su pasado y/o su trayectoria vital, sea equivalente a la que sostiene con ella el sujeto gnoseológico; ya que la autoficción, por el contrario, disemina la fuente desde donde procede la enunciación narrativa, haciendo que el sujeto y el objeto, lo real y lo ficticio, lo individual y lo colectivo, se confundan y entremezclen en la escritura. Gracias a la autoficción, y a la forma de anonimato que esta les concede, nuestros autores consiguen formular unas obras que se desmarcan de una de las corrientes principales del campo cultural, como son las llamadas escrituras del yo; pero no impugnando directamente la validez de esta tendencia, sino que aprovechando sus lenguajes, volcados a la cotidianidad y la vivencia personal, para elaborar una lectura crítica de las condiciones existenciales, materiales y simbólicas, en que tienen lugar los procesos de subjetivación.

La narrativa de Zambra toma como centro de su quehacer literario el problema del arte de la repetición, pero presentado la memoria, las prácticas educativas y la cultura humanista del libro, como un campo de disputa entre la servidumbre y la autonomía, entre la sujeción y la libertad. Los relatos de Zambra están poblados por diversos personajes masculinos que se enfrenta a una encrucijada: sus relatos y novelas, por un lado, hablan insistentemente acerca de las secuelas derivadas de la entrega a las operaciones de otros, especialmente, de profesores e instituciones educativas, que buscan optimizar al máximo ciertas facultades o competencias cognitivas consideradas superiores; y, por otro lado, estas mismas obras presentan a personajes que necesitan operarse a sí mismos, interviniendo el contenido de su memoria a través de la ficción literaria, lo cual se expresa, estilísticamente, a través de las estrategias retóricas de la autoficción y la parodia, y, temáticamente, a través del motivo del computador personal y lo que llama, apelando a la interfaz del mismo, *mis documentos*. Del mismo modo, sus relatos tienen como núcleo un afecto antigenealógico que se proyecta en un conjunto de rotaciones de la relación paterno-filial, donde los padres o

adultos claudican de su derecho a repetirse a sí mismos en sus hijos, y los hijos o niños, por su parte, señalan las limitaciones y contradicciones bajo las cuales tuvo lugar su propia crianza.

Los padres representados por Zambra, aguijoneados por la certeza de que la vida es una sola, explicitan la enorme gravedad que adquiere para ellos cada palabra y cada gesto en el régimen de la vida conyugal y la crianza de los hijos. Estos personajes presentan una dificultad para labrar relaciones afectivas genuinas y ejercer las labores propias de la paternidad y de la vida conyugal, adoptando una posición marginal en el proceso de subjetivación de su progenie, reducidos a la condición de espectadores silenciosos, que renuncian, incluso, a la posibilidad de nombrar a sus hijos y a sus animales. Asimismo, como hemos mencionado más arriba, los narradores que hablan en calidad de hijos, manifiestan una notable disconformidad hacia las condiciones en que desarrollaron sus procesos formativos. Sin embargo, esta disconformidad no responde necesariamente a la precariedad material de las mismas, sino que, más bien, al modo en que las trampas representativas de la cultura neoliberal permean las prácticas pedagógicas y de crianza, determinando el modo en que las subjetividades se perciben y gobiernan a sí mismas; y en particular, a la cultura humanista, bajo cuyo influjo esta pierde toda potencia política o de interpelación social, quedando reducida a la condición de reflejo o espectro de un lejano y desconocido esplendor que, sin embargo, todavía es capaz de despertar una nostalgia ciega en contados elegidos.

En nuestro corpus, donde mejor se expresa esta concatenación de la innovación estilística y el desmontaje del arte de la repetición, es en *Facsimil*. En esta obra, Zambra reescribe en clave paródica la Prueba de Aptitud Académica, en cuanto tecnología de producción y gobierno de las subjetividades. En la factura de esta novela se expresa una relación problemática con la memoria formativa, en el sentido de que la parodia se presenta como un recurso ineludible para lidiar con lo que resulta inolvidable y que, en este caso, corresponde a una memoria formativa determinada por el conjunto de distribuciones y jerarquizaciones que esta evaluación crea, resguarda y promueve. Apelando a la carga simbólica de este género discursivo, y a través del motivo de la trampa, y su dimensión transgresora y subjetivante, este texto inclasificable ilustra el sentido del gobierno como técnica de dominación amparada en los deseos y creencias de los propios individuos. Asimismo, por su carácter lúdico, interactivo y abierto a una multiplicidad de significados,

este texto da cuenta del modo en que la cultura del rendimiento convierte la lengua y la literatura, en una fuerza centrípeta que apoya la distribución convenida de los cuerpos y las cosas.

En *El sistema del tacto* convergen estos mismos elementos, a saber, el desmontaje del arte de la repetición, en este caso, fundado en el principio del tratamiento pastoral de la subjetividad, con un conjunto de innovaciones estilísticas, que van desde un enfoque autoficcional, hasta la combinación del discurso narrativo con fuentes de un archivo familiar, compuesto por diversas tipologías textuales, géneros discursivos, imágenes y tipografías. La factura de esta novela está determinada por la decisión estilística de intercalar el relato con estos materiales de archivo, poniéndolos al mismo nivel y en una disposición paralela a la narración, en condiciones de que algunos de estos materiales podrían ser desechados, como los ejercicios de dactilografía, o bien, podrían ser solo mencionados y/o descritos por la voz narrativa. De este gesto podemos deducir a primera vista la vocación referencial de esta novela para con una época y, en específico, con la historia de la diáspora italiana radicada en Argentina; pero también este gesto, que hace que estos materiales adquieran en el tejido narrativo diversos usos, funciones y significados, distintos respecto de aquellos para los cuales fueron concebidos por sus familiares, expresa la necesidad de la narradora de desubjetivar la memoria y hacer que estos últimos hablen directamente, pero no en cuanto que responsables, culpables o inocentes de sus decisiones vitales.

En continuidad con estos rasgos estilísticos, la narradora autoficcional de *El sistema del tacto* recurre al reino animal y vegetal, que le provee de un reservorio de imágenes que le permiten ilustrar el tipo de trabajo de memoria que realiza, pero también discutir las prácticas y bases conceptuales de la actividad pedagógica y de la crianza de los niños e hijos. Esta forma de trabajar con su memoria familiar, la hemos llamado *tratamiento hortícola*, en oposición al *tratamiento pastoral*, la cual opera de modo indirecto y negativo sobre la misma, es decir, la narradora se relaciona con su memoria familiar como lo haría el agricultor con sus cultivos y no como el pastor con su rebaño. Este ejercicio no busca ni consigue una sustancia o una subjetividad, sino que todo lo contrario, ya que esta hace diferir su identidad para entregarse a las imágenes que su memoria, o bien, su cuerpo, activa espontáneamente; puesto que aquello que hemos llamado memoria sensible y que la narradora llama sistema del tacto, se construye con independencia de la voluntad e, incluso, sin intermediación del

lenguaje significante, a la manera de las plantas y las flores que crecen y brotan a su propio ritmo.

La narradora formula esta relación indirecta y negativa con su memoria, en oposición a la doctrina pastoral, poniendo de relieve las secuelas de la intercesión directa y positiva de los padres sobre sus hijos, de los profesores sobre sus estudiantes, de los adultos sobre los niños, pero también, y por extensión, del ser humano sobre la naturaleza. Como hemos podido comprobar, la narradora plantea que la violencia que media el proceso formativo de los hijos y niños, tiene el mismo origen que la violencia que la humanidad, embarcada en sus proyectos modernizadores, ejerce sobre la naturaleza, a saber, *el ideograma del pastor de hombres*. La combinación de un trabajo de memoria sustentado en la caída del yo y de un enfoque centrado en las secuelas del tratamiento pastoral, nos permite afirmar que esta novela se encuentra comprometida con problematizar algunos fundamentos del mundo occidental. En efecto, esta novela confronta el tratamiento pastoral de la subjetividad y la forma de ascesis que se desprende de la misma, y que queda resumida en la máxima *conócete a ti mismo*; con una preocupación vitalista del individuo por su propia existencia, y que corresponde a lo que Foucault llama *arte de vivir*, pero también con las filosofías orientales de la inmanencia, como el taoísmo, el cual postula, precisamente, la necesidad de no interferir en el curso de las cosas.

Nuestro corpus adopta un enfoque antiesencialista y posthumanista, que se expresa en la tendencia de las tramas narrativas a acudir a conceptos provenientes de las filosofías orientales, pero también a imágenes o metáforas provenientes del reino vegetal y animal. Es el caso de los cuentos que integran *Animales domésticos e Imposible salir de la tierra*, los cuales confrontan el delirio paranoico y el doble concienical yo-soy-yo, con el concepto de la vacuidad zen. Pero también encontramos estas referencias en *El brujo*, entre las cuales es de destacar el episodio donde el protagonista inscribe el afecto del devenir imperceptible en la tradición filosófica del budismo zen. Por otro lado, el narrador de esta novela señala un punto de contacto entre la brujería y la actitud zen, en el sentido de que ambas tienen en común rehusarse a imponer, delimitar o cerrar las cosas en las fronteras definidas de las sustancias, en beneficio de los vasos comunicantes que conectan o relacionan las especies, clases, reinos y géneros heterogéneos en que se distribuyen o categorizan los cuerpos y las cosas. Estas referencias a la filosofía budista, se enmarcan en el contexto de una trama

narrativa que cuestiona la filosofía de la trascendencia, y en la que los niños y jóvenes se presentan como las víctimas paradigmáticas, tanto en el pasado como en el presente, del poder soberano fundamentado en la misma.

Ahora bien, en nuestro corpus se encuentra mucho más extendidas las referencias al reino animal, el cual ofrece a nuestros escritores un reservorio de imágenes que les permiten abordar diversos problemas, allanando o neutralizando las diferencias y jerarquías. Los animales operan en nuestro corpus como soporte o proyección de ciertas facultades cognitivas, como en la narrativa de Fernández, donde las luciérnagas y polillas metaforizan el proceso de construcción de la memoria; así como de las relaciones que construyen las subjetividades consigo misma y con otros, permitiéndoles desdoblar sus vínculos conyugales y/o filiales que los atormentan, como en el caso de la narrativa de Costamagna y Zambra, donde los perros y gatos parecen encarnar los mecanismos psíquicos mediante los cuales los humanos se domeñan y convierten en víctimas de sus propios deseos, palabras y pensamientos, a la vez que se presentan como modelos consumados de la práctica espiritual budista/hinduista. El gesto de recurrir a las filosofías orientales de la inmanencia y a estos seres laterales y silenciosos que habitan nuestros hogares, habla del agotamiento o la quiebra de la tradición del pensamiento occidental, enquistado en la primacía de la trascendencia y de las formas sustanciales, en virtud de la implicación indirecta de estas ideas en las crisis que asolan el mundo contemporáneo.

En nuestro corpus, donde mejor se expresa este agotamiento o quiebra de la cristiandad occidental, es en las novelas *Ruido* y *Space invaders*. Estas novelas se organizan en torno a acontecimientos y fenómenos acaecidos durante de la década de los 80' en Chile, pero prescindiendo de la experiencia plegada en la conciencia subjetiva, en el sentido de que sus narradores autoficcionales, diseminados en una multiplicidad de voces, más que reconstruir la cronología de los eventos que motivan la narración, se aprovechan de los mismos tomándolos como base de sustentación para discutir las condiciones existenciales en que es formado el colectivo generacional al que pertenecen. Desde la perspectiva de sus estructuras internas y puntos de focalización, estas novelas poseen varios rasgos en común con *El sistema del tacto*. Tal como esta última novela, la trama de *Ruido* está construida siguiendo la lógica del montaje narrativo, la cual responde a la imposibilidad de reducir los fenómenos o acontecimientos sobre los cuales estas obras discurren, al lenguaje

autorreferencial, coherente y totalizador de la confesión o la autobiografía. Asimismo, en continuidad con esta forma indirecta y negativa de trabajar su memoria familiar, el discurso narrativo de *Space invaders* sigue una lógica sindética, que concatena y agrupa una multiplicidad de voces parciales que se confunden en una primera persona plural en estado onírico, de modo que la enunciación narrativa se efectúa en la retirada de la atención y la intención conscientes de los voces que lo constituyen.

Por otro lado, los jóvenes de *Ruido* se resisten al poder individualizante y oblativo del poder pastoral, así como al delirio paranoico interpretativo que despliegan los feligreses que siguen el culto de la Virgen, entregándose a la sed de destrucción expresada en la música y el cine, y fundiéndose en la pista de baile, donde sus cuerpos pierden sus contornos y sus formas. En esta línea, las voces infantiles y juveniles que protagonizan *Space invaders*, oponen a la abstracción trascendente de la patria y lo divino, la materialidad de sus cuerpos fundidos y jugando a tocarse en lo oscuro. La desesperación provocada por la memoria espiritual que la comunidad ha labrado en ellos, cuya voluntad espectral los liga a la memoria de una deuda y les hace rechazar la materialidad de sus cuerpos, orilla a las voces que protagonizan estas novelas a inventar creencias alternativas, amparadas en fundamentos divergentes e irreconciliables con el cristianismo: mientras el narrador de *Ruido* describe un fenómeno de mitopoiesis, motivado por los nuevos referentes de la cultura visual y musical que emergen con motivo de la modernización capitalista de la nación; por su parte, los narradores de *Space invaders*, hacen de Estrella González, a propósito de su trayectoria vital y las circunstancias de su muerte, el símbolo de un tipo de creencia y compromiso político basado en el funcionamiento de las facultades cognitivas de la memoria y la sensibilidad, y que Fernández llama *militancia de la memoria*.

Sin embargo, este enfoque centrado en la inmanencia tiene su mejor expresión en las novelas de Meruane, especialmente, en *Sistema nervioso*. Las obras de esta autora tienen en común organizarse en torno a personajes femeninos que, en su calidad de hijas y cónyuges, se ubican en la intersección entre la traición y la fidelidad. En este sentido, nuestro enfoque teórico-crítico es particularmente atinente para abordar las tramas narrativas que presentan estas novelas, ya que sus protagonistas se debaten entre dos formas de desplazamientos, de naturaleza divergente u opuesta, y que puede quedar sintetizada en los términos de una huida hacia el futuro y de un enraizamiento en el pasado. Sin embargo, la enunciación narrativa de

estas novelas se explica como producto de acontecimientos corporales que, presentándose como la prueba patente de la fragilidad de sus cuerpos y de su pertenencia genealógica, aproximan a las narradoras, en contra de su voluntad, al pasado, a su raigambre y a su familia. De este modo, los personajes femeninos que protagonizan estas novelas, quedan a merced de sus padres y madres que se presentan como vestigios o remanentes de un mundo pasado y obsoleto, en el que, sin embargo, se cifran las condiciones del mundo contemporáneo y el propio destino de estas narradoras.

Al igual que los textos antes comentados, la narradora de *Sistema nervioso* adopta un enfoque centrado en la inmanencia, lo cual tiene múltiples consecuencias a nivel estilístico. En primer lugar, como hemos visto más arriba, esta obra supedita la percepción, así como los juicios e impresiones conscientes, a lo que ocurre al nivel del sin fondo de los cuerpos. Esto se expresa, en primer lugar, en la decisión estilística de atenuar la identidad personal de cada personaje designándolo solo mediante pronombres personales o sus relaciones de parentesco, como si lo que acontece al interior de sus cuerpos fuera más explicativo de lo que son, que sus respectivos nombres propios. En segundo lugar, la narración presenta un conjunto de marcas que señalan al cuerpo como el punto de procedencia de la enunciación narrativa, y puesto que el cuerpo de la narradora es sacudido por espasmos dolorosos, por consiguiente, su lenguaje tiende hacia lo agramatical. Estos errores señalan el punto en el que el lenguaje y el pensamiento entran en contacto con la materia corporal, sujeta a los espasmos dolorosos que padece su cuerpo como resultado del plegamiento mortificante que ejerce sobre sí misma, poniendo de relieve la inmanencia en que coexisten la escritura, el cuerpo y la enfermedad.

Asimismo, este enfoque centrado en la inmanencia, hace que la novela problematice la visión antropocéntrica, que se vanagloria del progreso y de la superioridad de la inteligencia humana, enfatizando la dependencia de nuestra especie a animales tan pequeños y delicados como pueden ser las abejas; pero también la fragilidad de las estructuras y las relaciones de poder que posibilitan la paz que ha reinado en las décadas pasadas, y que hoy vuelve a ser asediada por líderes políticos entregado al afecto de la voluntad de poder. Este enfoque decanta en que la narración atienda a diversas escalas temporales que coexisten simultáneamente en el caosmos, a saber, la temporalidad histórica y el tiempo biológico del ser humano, con el tiempo geológico de la tierra y la temporalidad absoluta de los fenómenos

cósmicos. La narradora coordina sus tragedias personales, relativas al modo en que sus seres queridos experimentan la remoción de sus potencias por efecto de acontecimientos imprevistos que destruyen sus cuerpos; con estos acontecimientos cósmicos que tienen lugar en el vacío inconmensurable del universo, pero también con el tiempo apocalíptico en el que ha ingresado la humanidad. Al atender a la coexistencia inmanente de estas múltiples escalas temporales, la narradora manifiesta su voluntad de, como dirían Deleuze y Guattari, “estar a la hora del mundo” (2002: 282), cabalgando sobre su devenir y su desfundamentación incesante. De este modo, la narradora pone de relieve la pequeñez de sus personajes, de sus deseos y pensamientos, confrontados al destino de su disolución en el continuum de los ciclos naturales engendradores de la vida eterna, impersonal y no humana, es decir, zoé.

Para terminar, quisiera destacar la pregunta con que concluye esta novela, relativa a la posibilidad de salir o huir de la Tierra, ante la amenaza de la destrucción de los ecosistemas y la consiguiente extinción de la humanidad. La escena es elocuente: al medio de una protesta que les hace evocar las múltiples crisis y conflictos que convulsionan el mundo contemporáneo, y a minutos de que el reloj del apocalipsis señale el advenimiento del fin, el padre le pregunta a su hija por la posibilidad de hallar un planeta habitable en el espacio profundo. La respuesta de la hija es desoladora, ya que todos los potenciales candidatos se encuentran a distancias descomunales, de una magnitud difícil de concebir, y, sin embargo, el padre, resignado, concluye que, en caso de contar con la capacidad técnica para huir a otro planeta, esto tampoco nos aseguraría que no volvamos a repetir en el futuro los mismos errores que nos orillan a la autodestrucción en el presente. Esta obra, en particular, y nuestro corpus, en general, nos señala la inmanencia como una dirección, que es desvío y salida al mismo tiempo: desvío porque esta, en lugar de proveernos una imagen recta del pensamiento, abierto solo a certezas o convicciones, devela la naturaleza curva o torcida del mismo, la traición original del lenguaje, para introducirnos en lo abierto y lo indeterminado; y salida porque, ante la falta de referentes y la amenaza de la autodestrucción, esta, sin embargo, nos promete una nueva tierra para el pensamiento y la vida, y que no es otra que la tierra moviente del cuerpo que, con toda su intemperancia e infinita fragilidad, clama por ocupar el lugar que le ha sido arrebatado. Solo la inmanencia nos provee de una salida, según esta novela, ya que esta nos permite atender al afuera encerrado por nuestra voluntad de poder, abriéndonos a pensar la comunidad del ser, el conjunto de las extrañas agencias y simpatías que sustentan

la vida y que nos relacionan con todo lo que vive y habita en esta estrella errante que da círculos a la deriva y en el vacío.

9. BIBLIOGRAFÍA

9.1. TEXTOS LITERARIOS

- Bisama, Álvaro. (2012). *Ruido*. Alfaguara.
- _____. (2016). *Brujo*. Alfaguara.
- _____. (2018). *Laguna*. Alfaguara.
- Bolaño, Roberto. (2004). *2666*. Anagrama.
- Costamagna, Alejandra. (2011) *Animales domésticos*. Random House Mondadori.
- _____. (2016). *Imposible salir de la tierra*. Barret.
- _____. (2018). *El sistema del tacto*. Anagrama
- Fernández, Nona. (2012). *Fuenzalida*. Random House Mondadori.
- _____. (2015). *Space Invaders*. Alquimia Ediciones.
- _____. (2017a). *Chilean Electric*. Alquimia Ediciones.
- _____. (2017b). *La dimensión desconocida*. Literatura Random House.
- Meruane, Lina. (2012). *Sangre en el ojo*. Literatura Random House.
- _____. (2018). *Sistema Nervioso*. Literatura Random House.
- Donoso, José. (1980). *Coronación*. Seix Barral.
- _____. (1981). *Este domingo*. Seix Barral.
- Zambra, Alejandro. (2011). *Formas de volver a casa*. Anagrama.
- _____. (2014). *Facsímil*. Sexto Piso.
- _____. (2018). *Mis documentos*. Anagrama.

9.2. TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIA

- Alberca, Manuel. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca nueva.
- Álvarez, Ignacio. (2012). *Sujeto y mundo material en la narrativa chilena del noventa y el dos mil: estoicos, escépticos y epicúreos*. Revista Chilena de literatura, N.º 82, 7-32.
Disponible en: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952012000200002>

- Amaro, Lorena. (2014). *Parquecitos de la memoria: diez años de narrativa chilena*. Revista Dossier. N.º 26, 35-41.
- _____. (2018). *La pose autobiográfica*. Santiago. Universidad Alberto Hurtado.
- _____. (2020). *Cuando somos infelices: presente, pasado y futuro en El sistema del tacto de Alejandra Costamagna*. Mapocho. Revista de Humanidades, N.º 88, 66-80.
- Areco, Macarena. (2015). *Cartografía de la novela chilena reciente: realismos, experimentalismos, hibridaciones y subgéneros*. Ceibo.
- Arfuch, Leonor. (2007). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2005). Cronotopías de la intimidad. En Arfuch. L. (comp.). *Pensar este tiempo. Espacios. afectos. pertenencias* (237-290). Paidós.
- Ávalos, Etna. (2018). *Discapacidad. feminismo y sexualidad en Sangre en el ojo de Lina Meruane*. Revista de estudios de género y sexualidades. Vol. 44, N.º 1, 37-48.
- Avelar, Idelber. (2011). *Alegorías de la derrota: la ficción posdictatorial y el trabajo del duelo*. Cuarto propio.
- Ayram Chede, Carlos. (2019). *Formas para imaginar el horror y la desaparición en la escritura de Nona Fernández*. Hojas De El Bosque. Vol. 5. N.º 9. 46–55. Disponible en: <https://doi.org/10.18270/heb.v5i9.3172>
- Bajtin, Mijail. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Taurus.
- Bisama, Álvaro. (2016). *Deslizamientos. Crónicas y ensayos*. Universidad Diego Portales.
- Bottinelli, Alejandra. (2016). *Narrar (en) la "Post": La escritura de Álvaro Bisama, Alejandra Costamagna, Alejandro Zambra*. Revista Chilena de Literatura. 92. 7-31. Disponible en: <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/41239>
- Carrasquer, Luna. (2020). *Memoria de la dictadura. hibridez y ambigüedad en La dimensión desconocida. de Nona Fernández*. Taller de Letras. N.º 67. 22-40. Disponible en: <https://doi.org/10.7764/tl6722-40>
- Cánovas, Rodrigo. (1997). *Novela chilena. nuevas generaciones. El abordaje de los huérfanos*. Santiago. Ediciones Universidad Católica de Chile.
- _____. (2003). *Sexualidad y cultura en la novela hispanoamericana. La alegoría del prostíbulo*. Santiago. Lom.

- Carreño, Rubí. (2009). *Memorias del nuevo siglo: jóvenes. trabajadores y artistas en la novela chilena reciente*. Cuarto Propio.
- Cárcamo Bustos, Camilo. (2019). *Representando lo inenarrable: el fantasma como recurso en la obra de Mariana Enríquez y Álvaro Bisama* (Tesis para optar al grado de Licenciado en Lenguas y Literatura Hispánica). Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad de Chile. Disponible en <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/175541>
- Cid-Hidalgo, Juan. (2009). “Yo sé la verdad”. *Locura. familia y subversión en Coronación de José Donoso*. Cuadernos de Literatura. Vol. 14. N.º 26. 124-143 pp. Disponible en: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/6314>
- Costamagna, Alejandra. (2016). *La voz de los hijos en las novelas chilenas de posdictadura*. (Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura Chilena e Hispanoamericana). Facultad de letras, Universidad de Chile.
- Errázuriz, Luis. (2006). *Política cultural del régimen militar chileno (1973-1976)*. Aisthesis. N.º 40. 62-78. Disponible en: <https://doi.org/10.7764/ais.40.62-78>
- Figueroa, Ana. (2002). *La escritura de la ciudad para el establecimiento de la nación. y la generación de mitos históricos en El Movimiento Literario de 1842: Bello, Lastarria, Sarmiento*. Estudios Filológicos. N.º 37. 211-224. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132002003700013>
- Forné, Ana. (2014). Reflexiones en torno a dos gemelos conceptuales: posmemoria y autoficción. En Sörhman. I. y Vajta. K.. *La langue dans la littérature. la littérature dans la langue*. Acta Universitatis Gothoburgensis. Romanica Gothoburgensis. 111-118.
- Franken Osorio, María. (2017). *Memorias e imaginarios de formación de los hijos en la narrativa chilena reciente*. Revista chilena de literatura. N.º 96. 187-208. Disponible en: <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/47627>
- Franz, Carlos. (2001). *La muralla enterrada*. Planeta.
- Garibotto, Verónica. (2008). *Contornos en negativo: reescrituras posdictatoriales del siglo XIX (Argentina. Chile y Uruguay)* (Tesis para optar al grado Doctor in Philosophy). University of Pittsburgh. Pittsburgh.
- Hernández, Biviana. (2019). *La reescritura como ejercicio de estilización paródica en Facsímil de Alejandro Zambra y “Curriculum vitae” de Rodrigo Lira*. Revista de estudios

- filológicos. N.º 63. 99-120 pp. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132019000100099>
- Jauregui, Carlos (2008). *Canibalia. Canibalismo. Calibanismo. antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Iberoamericana.
 - Jeftanovic, Andrea. (2011). *Hablan los hijos. Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea*. Editorial Cuarto Propio.
 - Johansson, Teresa. (2019). *Viaje trasandino y memorias de migración: imaginarios geográficos del Cono Sur en El sistema del tacto de Alejandra Costamagna*. Valenciana. N.º 24. 247-268. Disponible en: <https://doi.org/10.15174/rv.v0i24.474>
 - Kottow, Andrea. (2019). *Cuerpo, materialidad y muerte en Sangre en el ojo y Sistema nervioso de Lina Meruane*. Orillas. N.º 8. 5-18. Disponible en: http://orillas.cab.unipd.it/orillas/08_01kottow_rumbos/
 - Torres, Antonia. (2016). *La nación evocada: cruces epistemológicos entre espacio y memoria en la literatura chilena contemporánea*. Poéticas. Revista de Estudios Literarios. Vol. 3. N.º 3. 101-117. Disponible en: <http://poeticas.org/index.php/poeticas/article/view/25>
 - _____. (2019). *Memoria, literatura y derecho: la representación del testigo en la literatura sobre violaciones de derechos humanos en Chile*. Alpha. N.º 49. 57-75. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.32735/s0718-2201201900049742>
 - Lavallen, Fabián. (2018). *Jaime Guzmán. el intelecto orgánico de la dictadura. Las representaciones sociales y las ideas políticas detrás de la refundación de Chile en clave autoritaria (1973-1980)*. Revista Sociedad Global. Vol. 5. 35-47. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.4067/S0719-12432021000100119>
 - Lazzara, Michael. (2007). *Prismas de la memoria: Narración y trauma en la transición chilena*. Cuarto Propio.
 - _____. (2014). *Pensar entre épocas: escrituras de vidas y transformación subjetiva en el Chile post-Pinochet*. Cuadernos de Literatura. Vol. XVIII. N.º 36. 166-183. Disponible en: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.CL18-36.peev>
 - Lillo, Mario. (2009). *La novela de la dictadura en Chile*. ALPHA. N.º 29. 41-54.
 - _____. (2013). *Silencio, trauma y esperanza: Novelas chilenas de la dictadura (1977-2010)*. Santiago. Ediciones Universidad Católica de Chile.

- Mancilla, Juan Manuel. (2017). *Enfermedad y monstruosidad en Sangre en el ojo de Lina Meruane*. Kamchatka, Revista de análisis cultural, N.º 10, 197-215. Disponibles en: <https://doi.org/10.7203/KAM.10.10792>
- Manzi, Jorge. (2015). Experimentalismos en la novela chilena reciente. La ilegibilidad como estilo. En Areco, Macarena (Ed.), *Cartografía de la novela chilena reciente: realismos, experimentalismos, hibridaciones y subgéneros* (51-74). Ceibo.
- Marchant, Patricio. (2000). *Escritura y temblor*. Cuarto Propio.
- Miranda, Macarena. (2019). *Superposición y coalescencia. el mecanismo titilante en la narrativa de Nona Fernández*. Romanica Olomucensia, N.º 31, 255-268. Disponible en: <https://www.readcube.com/articles/10.5507%2Fro.2019.018>
- Morales, Leonidas. (2004). *Novela chilena contemporánea. José Donoso & Diamela Eltit*. Cuarto Propio.
- Moreiras, Alberto. (1993). *Postdictadura y reforma del pensamiento*. Revista de Crítica Cultural, N.º 7, 27-35.
- Oleza, Joan. (2002). *Realismo y naturalismo: la novela como manifestación de la ideología burguesa*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8p5z8>
- Oreja, Nerea. (2018). *Sangre en el ojo: Reflexiones en torno a la enfermedad, la (post)memoria y la escritura*. Perífrasis, Revista de Literatura, Teoría y Crítica, Vol. 9, N.º 18, 80-97. Disponible en: <https://doi.org/10.25025/perifrasis20189.18.05>
- Peters, Tomás. (2018). *Alejandro Zambra: Hacia una estética de la contención en el Chile contemporáneo*. Poligramas, N.º 47, 137-163. Disponible en: <https://doi.org/10.25100/poligramas.v0i47.7514>
- Prestifilippo, Agustín. (2016). *Sobre el carácter aurático de la imagen literaria*. Ideas y valores, Vol. XLV, N.º 161, 89-107. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.15446/ideasyvalores.v65n161.45266>
- Promis, José. (1994). *Programas narrativos de la novela chilena del siglo XX*. Revista Iberoamericana, Vol. LX, N.º 168-169, 925-933.
- Restrepo, Carlos. (2011). *En torno al Ídolo y al Icono. Derivas para una estética fenomenológica*. Fedro, Revista de estética y teoría de las artes, N.º 10, 26-41. Disponible en: <https://revistascientificas.us.es/index.php/fedro/article/view/12680>

- Richard, Nelly (2001). *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)*. Cuarto Propio.
- Ríos Baeza, Felipe. (2020). *Dictadura. memoria y escuela: la compleja enunciación de los hijos en la narrativa de Alejandro Zambra y Nona Fernández*. Cuadernos de Letras, N.º 17, 207-228. Disponible en: <https://doi.org/10.15210/cdl.v0i37.18732>
- Rocca, Paula. (2015). *Pensar en imágenes. Montaje y tensiones en el arte contemporáneo*. Outra travessia, N.º 20, 135-146.
- Rojo, Grínor. (2011). *Las novelas de la oligarquía*. Sangría Editora.
- _____. (2015). *Pedalear, rockear, crecer y recordar: Ruido, de Álvaro Bisama*. Taller de letras, N.º 57, 175-194. Disponible en: <https://doi.org/10.7764/tl57175-194>
- _____. (2016). *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena. ¿Qué y cómo leer?*. LOM Ediciones.
- Rojas, Sergio. (2012). *Catástrofe y trascendencia en la narrativa de Diamela Eltit*. Sangría.
- _____. (2015). *Profunda superficie: memoria de lo cotidiano en la literatura chilena*. Revista chilena de literatura, N.º 89, 231-256. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952015000100012>
- Sarlo, Beatriz. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo XXI.
- Sonna, Valeria. (2020). *Deleuze, Platón. Fantasma, fantasía y simulacro*. Ideas10, Revista de filosofía moderna y contemporánea, N.º 10, 94-116. Disponible en: <http://revistaideas.com.ar/ideas10-articulos-sonna/>
- Urzúa, Macarena. (2017). *Cartografía de una memoria: Space Invaders de Nona Fernández o el pasado narrado en clave de juego*. Cuadernos de Literatura, Vol. XXI, N.º 42, 302-318. Disponible en: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl21-42.cmsi>
- Valenzuela Prado, Luís. (2018). *Formas residuales en la narrativa de Nona Fernández*. Mitologías hoy, Vol. N.º 17, 181-197. Disponible en: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.557>
- Willem, Bieke. (2016). *El espacio narrativo en la novela chilena de postdictadura*. Brill.
- _____. (2020). 'El amor también es ciego': Lo sensible en *Sangre en el ojo de Lina Meruane*. Bulletin of Hispanic Studies, Vol. 97, N.º 4, 403-420.
- Zambra, Alejandro. (2012). *No leer. Crónicas y ensayos sobre literatura*. Alpha Decay.

- Zamorano, Rodrigo. Mito-manía: mito, medios e historia en Ruido de Álvaro Bisama. En Corro, Robles, C., Ayala, M., & Vico Sánchez, M (Eds.), *Estética, medios masivos y subjetividades* (325-337). Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Filosofía, Instituto de Estética.
- Zhen, Nan. (2017). *La intimidación transgresora en la ficción de Costamagna, Fernández, Jeftanovic, Maturana y Meruane. ¿Podemos hablar de una generación literaria?*. Revista Chilena de Literatura, N.º 96, 351-365. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952017000200351>

9.3. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Agamben, Giorgio. (2019). *Creación y anarquía. La obra en la época de la religión capitalista*. Adriana Hidalgo.
- _____ . (2016). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Pre-textos.
- _____ . (2014). *Qué es un dispositivo*. Adriana Hidalgo.
- _____ . (2013). *Teología y lenguaje*. Las cuarenta.
- _____ . (2011). *Desnudez*. Adriana Hidalgo.
- _____ . (2008). *La potencia del pensamiento*. Anagrama.
- _____ . (2006). *Lo abierto. El hombre y el animal*. Adriana Hidalgo.
- _____ . (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Altuna, Belén. (2010). *Historia moral del rostro*. Pre-Textos.
- Argullol, Rafael. (1991). *El fin del mundo como obra de arte*. Destino.
- Bataille, Georges. (2015). *La felicidad. el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*. Adriana Hidalgo.
- _____ . (1998). *Teoría de la religión*. Taurus.
- _____ . (1997). *El erotismo*. Tusquets.
- Barthes, Roland. (2009). *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Paidós.
- _____ . (1990). *La cámara lúcida*. Paidós.
- Baudrillard, Jean. (2008). *El pacto de lucidez o la inteligencia del mal*. Amorrortu.
- Bauman, Zygmunt. (2009). *Vida de consumo*. Fondo de cultura económica.
- Blanchot, Maurice. (1992). *El espacio literario*. Paidós.

- _____ . (2010). *Escritos políticos. Guerra de Argelia, Mayo del 68, etc. 1958-1993*. Acuarela & Antonio Machado.
- Benjamin, Walter. (2019). *Iluminaciones*. Taurus.
- Berardi, Franco. (2017). *Fenomenología del fin*. Caja Negra.
- _____ . (2019). *Futurabilidad. La era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad*. Caja Negra.
- Bodei, Remo. (2011). *Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje*. Siruela.
- Braidotti, Rosi. (2009). *Transposiciones. Sobre la ética nómada*. Gedisa.
- Breton, David Le. (2002). *Antropología del cuerpo en la modernidad*. Nueva Visión
- _____ . (2019). *Desaparecer de sí. Una tentación contemporánea*. Siruela.
- Bordeleau, Erik. (2018). *Foucault anónimo*. Cactus.
- Butler, Judith. (2001). *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Cátedra.
- _____ . (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- _____ . (2009). *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Amorrortú.
- Calabrese, Omar. (1999). *La era neobarroca*. Cátedra.
- Camps, Victoria. (2011). *El gobierno de las emociones*. Herder.
- Castro, Edgardo. (2018). *Diccionario Foucault: temas. conceptos. autores*. Siglo XXI.
- Cirlot, Juan. (2017). *Diccionario de símbolos*. Siruela.
- Cirlot, Victoria. (2010). *La visión abierta: Del mito del grial al surrealismo*. Siruela.
- Colón Zayas, Eliseo. (2013). *Matrices culturales del neoliberalismo: una odisea barroca*. Comunicación Social.
- Deleuze, Gilles y Parnet, Claire (1997). *Diálogos*. Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. (1975). *Kafka. Por una literatura menor*. Era.
- _____ . (1997). *¿Qué es la filosofía?* Anagrama.
- _____ . (2002). *Mil mesetas*. Pre-textos.
- _____ . (2004) *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Paidós.
- Deleuze, Gilles. (1983). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Paidós.
- _____ . (1984). *Spinoza: filosofía práctica*. Tusquets.
- _____ . (1987). *Foucault*. Paidós.

- _____ . (1996). *Crítica y clínica*. Anagrama.
- _____ . (2001). *Presentación de Sacher–Masoch. Lo frío y lo cruel*. Amorrortú.
- _____ . (2005a). *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Cactus.
- _____ . (2005b). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Arena Libros.
- _____ . (2007). *Empirismo y subjetividad*. Gedisa.
- _____ . (2007). *La Inmanencia: una vida*. En G. Giorgi y F. Rodríguez (Comp.). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Paidós.
- _____ . (2008). *En medio de Spinoza*. Cactus.
- _____ . (2015). *La subjetivación: curso sobre Foucault III*. Buenos Aires. Cactus.
- _____ . (2017a). *El poder: curso sobre Foucault II*. Cactus.
- _____ . (2017b). *Lógica del sentido*. Paidós.
- Derrida, Jacques (2011). *El tocar. Jean Luc-Nancy*. Amorrortu.
- _____ (2010). *Seminario. La bestia y el soberano. Volumen I (2001-2002)*. Manantial.
- _____ . (2008). *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Trotta.
- _____ . (1986). *De la gramatología*. Siglo XXI.
- Didi-Huberman, Georges. (2015). *Fasmas. Ensayos sobre la aparición I*. Shangrila.
- Diego, Estrella. (2008). *Contra el mapa*. Siruela.
- Duque, Felix. (2020). *Las figuras del miedo. Derivas de la carne. el demonio y el mundo*. Abada.
- Egaña Rojas, Lucía. (2014). *Abriendo el código del error. tácticas de contingencia feminista para trabajar con máquinas*. Disponible en: <https://bit.ly/36hwKMp>. Consultado el 30/10/2019.
- Esposito, Roberto. (2009). *Tercera persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal*. Amorrortu.
- _____ . (2006). *Bíos. Biopolítica y filosofía*. Amorrortú.
- Ezcurdia, José. (2016). *Cuerpo. intuición y diferencia en el pensamiento de Gilles Deleuze*. Ítaca.
- Federici, Silvia. (2010). *Calibán y la Bruja. Mujeres. cuerpo y acumulación originaria*. Traficante de sueños.

- Flusser, Vilém. (2016). *Vilém Flusser y la Cultura de la Imagen. Textos escogidos*. Universidad Austral de Chile.
- Fisher, Mark. (2018a). *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Caja Negra.
- _____. (2018b). *Lo raro y lo espeluznante*. Alpha Decay.
- Foucault, Michel. (1968). *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI.
- _____. (1976). *Raymond Russel*. Siglo XXI.
- _____. (1988). *Sujeto y poder*. Revista Mexicana de Sociología, Vol. 50, No. 3, 3-20.
- _____. (1994). *La hermenéutica del sujeto*. La piqueta.
- _____. (1999b). *Entre filosofía y literatura*. Paidós.
- _____. (1999). *Estética. ética y hermenéutica*. Paidós.
- _____. (2001a). *Defender la sociedad*. Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2001b). *El nacimiento de la clínica*. Siglo XXI.
- _____. (2002). *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI.
- _____. (2003b). *Historia de la sexualidad II. el uso de los placeres*. Siglo XXI.
- _____. (2008a). *Seguridad. territorio y población*. Akal.
- _____. (2008b). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Paidós.
- _____. (2007a). *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Siglo XXI.
- _____. (2007b). *El nacimiento de la biopolítica*. Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2007c). *El poder psiquiátrico*. Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2010). *El cuerpo utópico. Las heteropías*. Nueva Visión.
- _____. (2016a). *El origen de la hermenéutica de sí*. Conferencia de Darmouth. 1980. Siglo XXI.
- _____. (2016b). *Obrar mal. decir la verdad. La función de la confesión en la justicia*. Siglo XXI.
- _____. (2018). *La hermenéutica del sujeto*. Akal.
- Gerber, Daniel (1998). Suplencia sin titularidad. en Morales. H. y Gerber. D. (Ed.). *Las suplencias del nombre del padre* (24-47). Siglo XXI.
- Guattari, Felix y Rolnik, Suely (2006). *Cartografías del deseo*. Traficante de sueños.
- Guattari, Felix. (2017). *La revolución molecular*. Errata Naturae.

- Guberns, Roman. (2002). *Máscaras de la ficción*. Anagrama.
- _____ . (2005). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Anagrama.
- Guattari, Felix. (2004). *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*. Traficantes de Sueños.
- Han, Byung-Chul. (2014). *La agonía del Eros*. Herder.
- _____ . (2015). *Filosofía del budismo zen*. Herder.
- _____ . (2019). *Ausencia. Acerca de la cultura y la filosofía del Lejano Oriente*. Caja Negra.
- Haraway, Donna. (1995). *Ciencia. ciborgs y mujeres*. Cátedra.
- Hardt, Michael y Negri, Toni (2002). *La multitud contra el Imperio*. Observatorio social de América Latina (OSAL), N.º 7, 59-66.
- Haudricourt, André. (2019). *El cultivo de los gestos. Entre plantas. animales y humanos*. Cactus.
- Ivars, Joaquín. (2018). *El rizoma y la esponja*. Melusina.
- Jameson, Fredric. (1996). *Teoría de la postmodernidad*. Trotta.
- Koolhaas, Rem. (2005). *Delirio de Nueva York*. Gustavo Gili.
- Lapoujade, David. (2016). *Deleuze. Los movimientos aberrantes*. Cactus.
- Larraín, Jorge. (2014). *El concepto de ideología. Postestructuralismo. Postmodernismo y Postmarxismo*. LOM.
- Lash, Scott. (2005). Capitalismo y metafísica. en Arfuch. Leonor (Comp.). *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencia* (47-74). Paidós.
- Lazzarato, Maurizio. (2006). *Por una política menor. Acontecimiento y política en las sociedades de control*. Traficante de sueños.
- _____ . (2018). *Potencias de la invención. La psicología económica de Gabriel Tarde contra la economía política*. Cactus.
- _____ . (2020). *Signos y máquinas. El capitalismo y la producción de la subjetividad*. Enclave
- Lee, Matt y Fisher, Mark (2009). *Deleuze y la brujería*. Las Cuarenta.
- Lefebvre, Henri. (2013). *La producción del espacio*. Capitan Swing.
- Levy, Pierre. (1999). *¿Qué es lo virtual?*. Paidós.

- McLuhan, Marshall (1996). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Paidós.
- Márquez, Israel (2015). *Una genealogía de la pantalla. Del cine al teléfono móvil*. Anagrama.
- Mate, Reyes. (2009). *La herencia del olvido*. Errata Naturae.
- Mignolo, Walter. (2003). *Historias locales, diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Akal.
- Moulian, Tomás. (1997). *Chile actual. Anatomía de un mito*. LOM.
- Nadaud, Stéphane. (2017). *Fragmento(s) subjetivo(s). Un viaje hacia las islas encantadas nietzscheanas*. Cactus.
- Nancy, Jean-Luc. (2000). *Corpus*. Arena Libros.
- _____. (2001). *La comunidad desobrada*. Arena Libros.
- _____. (2007a). *A la escucha*. Amorrortú.
- _____. (2007b). *Tumba de sueño*. Amorrortú.
- _____. (2014a). *¿Un sujeto?*. Adrogué. La Cebra.
- _____. (2014b). *Embriaguez*. Universidad de Granada.
- Pardo, José Luís. (1992). *Las formas de la exterioridad*. Pre-Textos.
- _____. (2002). Más allá de lo visible y lo invisible. *Revista Anthropos*, N.º 191-193, 47-66.
- _____. (2011). *El cuerpo sin órganos. Presentación de Gilles Deleuze*. Pre-Textos.
- _____. (2014). *A propósito de Deleuze*. Pre-Textos.
- Pau, Antonio (2019). *Manual de escapología. Teoría y práctica de la huida de mundo*. Trotta.
- Perlongher, Néstor. (2008). *Prosa plebeya: Ensayos 1980-1992*. Colihue.
- Preciado, Paul. (2019). *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*. Anagrama.
- _____. (2008). *Testo Yonki*. Espasa Calpe.
- _____. (2002). *Manifiesto contrasexual*. Opera Prima.
- Quéau, Philippe. (1995). *Lo virtual. Virtudes y vértigo*. Paidós.
- Rampérez, Fernando. (2009). *Artaud y Derrida en la clausura de la representación*. En Vidarte. Paco et. al. *Marginales leyendo a Derrida (163-196)*. UNED.

- Rancière, Jacques. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Universitat Autònoma de Barcelona.
- _____. (2010). *El espectador emancipado*. Ellago.
- Rendueles, César (2013). *Sociofobia*. Capitán Swing.
- Rhaner, Hugo. (2003). *Mitos griegos en su interpretación cristiana*. Herder.
- Ricoeur, Paul. (1996). *Sí mismo como otro*. Siglo XXI.
- Rodríguez, Pablo. (2018). *Las palabras en las cosas. Saber, poder y subjetivación entre algoritmos y biomoléculas*. Cactus.
- Sadin, Éric. (2018). *La siliconización del mundo. La irresistible expansión del liberalismo digital*. Caja Negra.
- Segarra, Marta. (2014). *Teoría de los cuerpos agujereados*. Melusina.
- Simondon, Gilbert. (2015). *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*. Cactus.
- Steyerl, Hito. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Caja Negra.
- Sloterdijk, Peter. (2002). *En el mismo barco. Ensayo sobre la hiperpolítica*. Siruela.
- _____. (2003c). *Crítica de la razón cínica*. Madrid. Siruela.
- _____. (2003b). *Experimentos con uno mismo. Una conversación con Carlos Oliviera*. Pre-Textos.
- _____. (2003a). *Esferas I*. Siruela.
- _____. (2005). *El desprecio de las masas. Ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna*. Pre-Textos.
- _____. (2006a). *Normas para el parque humano. Una respuesta a la Carta sobre el humanismo de Heidegger*. Siruela.
- _____. (2006b). *Esferas III*. Siruela.
- _____. (2007). *En el mundo interior del capital: para una teoría filosófica de la globalización*. Siruela.
- _____. (2008). *Extrañamiento del mundo*. Pre-Textos.
- _____. (2013). *Has de cambiar tu vida*. Pre-Textos.
- _____. (2015). *Los hijos terribles de la edad moderna. Sobre el experimento antigenealógico de la modernidad*. Siruela.
- Timmermann, Fredy. (2019). *Miedo y Terror en Visión Futura de Chile. 1979*. Autoctonía. *Revista De Ciencias Sociales e Historia*, Vol. 3, Num. 2, 268-288.

- Torras, Meri. (2012). *El cuerpo ausente. Representaciones corporales en la frontera de una presencia ausente*. Revista Estudios, N° 27, 107-119. Disponible en: <https://doi.org/10.31050/re.v0i27.3153>
- Vattimo, Gianni. (1997). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica de la cultura posmoderna*. Gedisa.
- Vergara, Pilar (1985). *Auge y caída del neoliberalismo en Chile*. Ainavillo.
- Virilio, Paul. (1997). *El ciber mundo, la política de lo peor*. Cátedra.
- _____. (1998). *La maquina de visión*. Cátedra.
- Wajcman, Gerard (2011). *El ojo absoluto*. Manantial.
- Zafra, Remedios (2018). *Ojos y Capital*. Consonni.
- Zourabichvili, François (2007). *El vocabulario de Deleuze*. Atuel.